

UNIVERSITÉ DE PARIS. — FACULTÉ DE DROIT

Le Contrat

de

Représentation théâtrale

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Lundi 28 Avril 1913, à 1 heure 1/2.

PAR

Jean LAILLER

Président : M. AMBROISE COLIN

Suffragants { *MM. WAHL, Professeur.*
PERCEROU, Professeur.

PARIS

LIBRAIRIE NOUVELLE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE

ARTHUR ROUSSEAU

14, RUE SOUFFLOT, ET RUE TOULLIER, 13

1913

THÈSE

POUR LE DOCTORAT

**La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation
aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être
considérées comme propres à leurs auteurs.**

UNIVERSITÉ DE PARIS. — FACULTÉ DE DROIT

Le Contrat

de

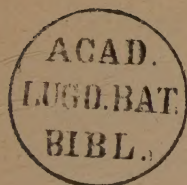
Représentation théâtrale

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Lundi 28 Avril 1913, à 1 heure 1/2.

PAR

Jean LAILLER



Président : M. AMBROISE COLIN.

Suffragants { MM. WAHL, *Professeur*.
PERCEROU, *Professeur*.

PARIS

LIBRAIRIE NOUVELLE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE

ARTHUR ROUSSEAU

14, RUE SOUFFLOT, ET RUE TOULLIER, 13

1913

HISTORIQUE

En 1859, Sainte-Beuve écrivait : « Nous sommes dans un temps où la société imite bien plus le théâtre que le théâtre n'imité la société ». Que dirait-il aujourd'hui ! Quelle boutade lui suggérerait une époque où les spectacles ont pris une place si importante dans la vie qu'un journal quotidien peut remplir ses six pages de faits ayant exclusivement trait au théâtre et tirer à un très grand nombre d'exemplaires.

Devant un si grand développement de l'industrie théâtrale, il nous a semblé intéressant d'étudier la législation et la jurisprudence touchant les rapports entre auteurs et directeurs, c'est-à-dire le contrat de représentation. Les derniers statuts de la Société des Auteurs, les derniers arrêts et jugements nous fourniront une matière assez étendue pour pouvoir juger dans quel esprit et vers quels progrès s'élabore la législation théâtrale et surtout s'établit la jurisprudence en cette matière spéciale.

Pour voir comment et quand ce contrat prit naissance, jetons un rapide coup d'œil sur l'organisation du théâtre depuis ses débuts.

En Grèce, comme dans presque tous les pays, le théâtre fut une institution religieuse avant d'être un simple divertissement. C'est au culte de Bacchus que l'on doit les premiers spectacles. Athènes lui consacrait quatre fêtes par an : les Dyonisies des champs, les Anthestéries (où le drame ne figura jamais), les Lénéennes, et les Dyonisies de la ville ou grandes Dyonisies.

La direction de ces dernières était confiée à l'archonte éponyme ; la direction des chœurs, aux chorèges. Le chorège était le véritable directeur du théâtre ; il avait l'exercice et les dépenses de la chorégie. A vrai dire il n'en avait pas toutes les fonctions, l'archonte seul ayant le droit d'admettre ou d'écarter un candidat. Les renommées établies, les victoires antérieures exerçaient certainement une grande influence sur ses choix. Eschyle, si l'on en juge par le nombre des drames qui lui sont attribués, fut admis à concourir en moyenne tous les deux ans. Sophocle paraît même avoir affronté le public un peu plus fréquemment. Il devait être fort malaisé pour le débutant de se produire, et c'est sans doute la raison pour laquelle Aristophane présenta ses trois premières comédies sous des noms d'emprunt (1).

(1) Les Convives (Δαιταλῆς) furent présentés en 427 par Philonides ; les Babyloniens (426) et les Acharniens (427) par Callistratos. Aristophane concourut pour la première fois sous son nom avec les Chevaliers en 424.

Ce système favorisait les abus du pouvoir. Cratinos raille dans un fragment un archonte qui avait refusé une pièce à Sophocle (1). Toutefois, les injustices criantes devaient être rares, l'archonte ayant personnellement intérêt à ce que la fête organisée par ses soins réussît brillamment.

Des prix étaient attribués aux meilleurs ouvrages. Pour prendre part au concours, il semble qu'il fallait présenter une tétralogie : trois tragédies formant trilogie et un poème burlesque.

Chacun des concurrents avait à sa disposition un chœur ; il organisait la mise en scène et jouait souvent lui-même le héros ou le dieu. Ce fut Sophocle qui, dit-on, se dispensa le premier, à cause de la faiblesse de sa voix, de tenir les principaux rôles de ses pièces. Cependant, il parut encore en scène dans quelques occasions, notamment dans les « Laveuses » où il personnifia Nausicaa et se fit remarquer par son adresse à lancer la balle.

Le jour de la représentation arrivé, on jouait sans entr'acte pour chaque dithyrambe et même pour chaque trilogie, du matin au soir, et le peuple tout entier venait prononcer par acclamation entre les concurrents. Le vainqueur recevait un bœuf. Plus tard la décision fut remise à cinq juges désignés d'avance et le prix de la victoire était une couronne de lauriers (2).

(1) Cratinos, d'après Athén., XIV, p. 636, F.

(2) Vers 415, la vogue est telle qu'Aristophane peut dire : « Nous

En résumé, le théâtre était en Grèce une entreprise d'ordre public, qui ne rapportait aux auteurs que la gloire.

A Rome, au contraire, dès l'époque de Plaute et de Térence « le théâtre était l'unique moyen littéraire de gagner sa vie sans recourir aux protecteurs et aux Mécènes... Les droits d'auteur n'existaient qu'au théâtre... Les rémunérations n'étaient pas toujours à même de faire la fortune d'un poète, mais elles étaient peut-être supérieures, en moyenne, et toute proportion gardée, à ce que reçurent Corneille et Racine pour leurs chefs-d'œuvres » (1).

Quand Térence donna sa pièce « l'Eunuque », il remporta un tel succès, qu'on fut obligé de la jouer deux fois en un jour et qu'elle lui fut payée huit mille sesterces, soit près de deux mille francs.

Si nous étudions l'organisation des spectacles, nous voyons que les représentations théâtrales avaient surtout lieu pendant le cours de certaines grandes fêtes annuelles qui duraient plusieurs jours, tels que les jeux mégalésiens, les jeux appollinaires, etc... Elles se donnaient aussi à l'occasion de certaines cérémonies publiques et privées, jeux votifs, jeux dédicatoires. Les frais des jeux ordinaires étaient supportés par

avons des milliers de petits jeunes gens qui font des tragédies ». Grenouilles, 89.

(1) Despois, Les Écrivains à Rome, *Revue des Deux-Mondes* mars 1884.

l'État, mais les magistrats, dans le but d'accroître leur popularité, y ajoutaient souvent sur leur fortune des sommes considérables (1).

C'était aux édiles que revenait la charge d'organiser les fêtes publiques. Les pièces acceptées étaient achetées à l'auteur. Le contrat de représentation était une vente pure et simple.

Au bas Empire, le théâtre n'exista pour ainsi dire plus, le goût du peuple allant alors exclusivement aux spectacles du cirque. Pendant des siècles il disparaîtra et ne reparaitra qu'au moyen-âge.

« Le théâtre moderne commence au jour où a été dite la première messe » (2). A partir du moyen-âge, en effet, bien que désapprouvant surtout les spectacles profanes, peut-être pour les étouffer, sentant, croyons-nous, combien le théâtre pouvait être utile à la propagation de son influence, l'Église le rétablit dans la liturgie par les cérémonies pompeuses du culte, et, plus tard, dans les cérémonies annexes dirigées et organisées par ses ministres. Cet état de choses dura jusqu'au xiii^e siècle, époque où saint Louis, essentiellement révolutionnaire pour son temps, fit sortir des couvents et des églises, pour les répandre dans la société civile, les connaissances multiples dont la religion conservait le monopole.

(1) Georges Romain, *Théâtre Latin*.

(2) Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du Théâtre*.

Les instruments de ce mouvement furent les confréries. Il y avait les confrères de Notre-Dame-de-Liesse, les confrères de Saint-Louis, établis à la chapelle Saint-Blaise, à Paris.

C'est la fameuse confrérie de la Passion qui créa le premier théâtre de France (1).

Ces confréries, non seulement représentaient la pièce, mais, fort souvent, la commandaient et l'achetaient. C'est ainsi que nous voyons les confrères de Saint-Louis demander à Pierre Gringoire un mystère célébrant les hauts faits de leur patron, et le représenter en plusieurs journées. Puis des corporations laïques firent comme les confréries. La Société des Enfants Sans-Souci, dont Gringoire était le principal représentant, s'associa en quelque sorte avec les confrères de Saint-Louis. Lorsque la salle de la Trinité n'était pas occupée par les confrères, les Enfants Sans-Souci en usaient à leur volonté. Ils donnaient alors des farces ou pièces comiques de tous genres. L'Université et les clercs de la Basoche suivirent bientôt leur exemple et s'adonnèrent aux pièces satiriques ou comiques, moralités ou soties.

Comme dans tous les pays, le comédien fut donc

(1) « En 1398, elle s'installa à Saint-Maur-les-Fossés. En 1402, elle loua aux Prémontrés la grande salle du rez-de-chaussée de l'hôpital de la Trinité, situé rue Saint-Didier. Puis elle alla à l'hôtel de Flandre et enfin en 1548 à l'hôtel de Bourgogne où devait se constituer en 1612 le Théâtre des Comédiens Royaux. »

Germain Bapst, *op. cit.*, p. 150.

en France, au début de l'art théâtral, à la fois auteur, directeur et acteur. Mais le métier était bien peu lucratif. C'est ainsi qu'on voit « Roland Girard, clercq du Béguinage de Valenciennes et fabricant par son art rhétorial des vingt-cinq journées du mystère de la Passion, moins rétribué que le charpentier qui livra tous les hourds et les bancs ».

Lorsqu'en 1548 le Parlement défendra de jouer le Mystère de la Passion et permettra de jouer toutes sortes d'autres mystères profanes, les auteurs commenceront à devenir de plus en plus nombreux, et partant, à n'être plus qu'auteurs.

Sous Louis XIV, les spectacles ayant une vogue croissante, à côté du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, à côté du théâtre du Marais, va s'ouvrir le palais Cardinal où joue le gros Montfleury. Molière, avec quelques compagnons, fait édifier une salle sur le jeu de Paume des Métapes, rue des Fossés-de-Nesle : c'est le Théâtre Illustre. Puis il voyage en province, composant et jouant ses immortels chefs-d'œuvre, revient s'installer au Petit Bourbon et enfin au Palais Cardinal. Après sa mort, sa troupe se fixa à l'hôtel Guénégaud, tandis qu'une partie des acteurs du Marais s'engageait à l'Hôtel de Bourgogne.

Le 21 octobre 1680, par ordre du roi, ces deux troupes s'unirent ; c'est la date de la fondation de la Comédie-Française.

Ces comédiens, autorisés par privilège à régir eux-

mêmes leur théâtre, forment alors une société qui se réunit régulièrement en assemblée pour délibérer de toutes les questions d'intérêt général, entre autres de celle qui nous intéresse, la question du contrat de représentation.

Les renseignements les plus utiles et les plus savoureux sur ce sujet, sont sans contredit ceux que nous fournit Chappuzeau, sorte d'aventurier, de bohème de lettres qui fit un peu tous les métiers et n'en fit qu'un de bon, celui d'historiographe des comédiens.

« L'auteur, nous dit-il, qui n'a pas toutes les lumières nécessaires et n'est pas encore parvenu à ce haut degré de mérite et de réputation de quelques illustres, ayant reçu l'approbation des censeurs rigides à qui seulement il doit exposer sa pièce, la communique après, en particulier, à celui des comédiens qu'il croit le plus intelligent et le plus capable d'en juger, afin que selon son sentiment, il la propose à la troupe ou qu'il la supprime. Car les comédiens prétendent, et avec raison, de pouvoir pressentir mieux le bon ou le mauvais succès d'un ouvrage que tous les auteurs ensemble et tous les plus beaux esprits. En effet, ils ont l'expérience et sont dans l'exercice continuel. Joint que la plupart d'entre eux sont aussi auteurs, et que, dans la seule Troupe Royale, il y en a cinq dont les ouvrages sont bien reçus ».

Chappuzeau ajoute avec malice que c'est un grand

avantage car « les auteurs célèbres étant quelquefois d'humeur à le porter un peu haut », ils ont ainsi toujours une pièce de leur cru à jouer (1).

« Si le comédien à qui l'Auteur a laissé sa pièce pour l'examiner, trouve qu'elle ne puisse être représentée et ne soit bonne que pour le cabinet, comme le sonnet qui cause un procès au Misanthrope, ce serait une chose inutile au poète, de faire assembler la troupe pour la luy lire, estant à présumer que ce comédien intelligent a le goût bon et qu'ayant du crédit il amènera aisément ses camarades à son sentiment. Mais s'il juge l'ouvrage bon et qu'il y ait lieu de s'en promettre un heureux succès, l'auteur se rend au théâtre un jour de comédie et donne avis aux comédiens qu'il a une pièce qu'il souhaite de leur lire ». — « Sur cet avis on prend jour et heure. On s'assemble au théâtre ou en autre lieu et l'auteur, sans prélude n'y réflexions (ce que les comédiens ne veulent point), lit sa pièce avec le plus d'emphase qu'il peut ». — « A la fin de chaque acte, tandis que le lecteur prend haleine, les comédiens disent ce qu'ils ont remarqué de fâcheux, ou trop de longueur ou un couplet languissant ou une passion mal touchée... Quand toute la pièce est lue, ils en jugent mieux ; ils examinent si l'intrigue est belle et bien suivie et le dénouement heureux ».

(1) Chappuzeau, *Le Théâtre François*, livre II, p. 77.

Une fois la pièce reçue, on traite des conditions. Quelles étaient-elles ?

C'est encore Chappuzeau qui nous indique que la plus ordinaire est de faire entrer l'auteur pour deux parts dans toutes les représentations de la pièce jusqu'à un certain temps. Quelquefois aussi, les comédiens paient l'ouvrage comptant, « jusqu'à deux cents pistoles et au-delà en la prenant des mains de l'auteur et au hasard du succès ». (1).

Naturellement l'auteur connu et dont les pièces précédentes ont réussi, demande et obtient une somme relativement importante. Mais pour un premier ouvrage, celui dont le nom n'est pas en vedette ne reçoit pas d'argent et doit se juger fort heureux d'être joué pour l'honneur.

Jusqu'à l'apparition de Corneille, les auteurs dramatiques, qui ne jouissaient guère de plus de considération que les comédiens, ne retirent de leurs œuvres qu'un bénéfice médiocre et irrégulier. Quelques années

(1) D'après les registres de La Grange, les comédiens donnèrent à Corneille, 2,000 livres pour *Attila* et 2,000 livres pour *Bérénice*. En 1659-1660, Molière reçut 1,000 livres pour les *Précieuses*, à la fin de 1660, 1500 livres pour *Sganarelle*; en 1661, 1,100 livres pour les *Fâcheux*.

En 1664, Racine eut, au Palais-Royal, deux parts d'auteurs pour sa première pièce, les *Frères ennemis*, sur 14 parts. A partir de 1662, Molière eut tantôt une, tantôt deux parts lorsqu'on jouait ses pièces : deux pour l'*Ecole des femmes* et le *Tartuffe*, une pour *Monsieur de Pourceaugnac*. Les parts d'auteurs se comptaient en plus; on a calculé que Molière toucha environ 60,000 livres de droit d'auteur.

après les débuts du grand tragique, une actrice du théâtre du Marais, Mlle Beaupré, disait : « M. Corneille nous a fait un grand tort ; nous avions, ci-devant, des pièces de théâtre pour trois écus que l'on nous faisait en une nuit ; on y était accoutumé et nous gagnions beaucoup ; présentement les pièces de M. Corneille nous coûtent bien de l'argent et nous gagnons peu de chose ».

Néanmoins, à cette époque, les auteurs n'en sont pas encore à gagner autant que leurs interprètes.

Du temps de Molière, aucune loi ne régit les rapports d'auteurs à acteurs. L'usage seul est la règle et il veut que les comédiens jouent de droit tout ce qui est imprimé (1). Donc, c'est tout simplement un achat de manuscrit que font les comédiens d'une troupe en payant à l'auteur, soit une part dans les bénéfices, soit une somme d'argent une fois donnée.

L'établissement du droit d'auteur proportionné à la recette remonterait, suivant Lérès, à 1653. Tristan Lhermitte, raconte-t-il, s'était chargé de lire les « Rivaux », de Quinault, aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Ceux-ci, croyant la pièce du lecteur, en offrirent 100 écus, mais apprenant qu'elle était d'un jeune homme, ils n'en voulurent plus donner que 50. Tristan insista et leur proposa d'accorder dorénavant aux auteurs le neuvième de la recette, les frais déduits,

(1) Bonnassies, *Les auteurs dramatiques et la Comédie française*, p. 3.

tant qu'on jouerait les pièces dans la nouveauté, après quoi elles appartiendraient aux comédiens, ce qui fut accepté (1).

Cette anecdote, que ni Chappuzeau ni les registres de la Comédie ne rapportent, semble de pure invention en ce qui concerne le mode de fixation des droits d'auteurs, mais ne laisse pas de doute qu'à cette époque ces droits existaient.

Pour ce qui est de la distribution des rôles, ce droit n'appartient pas à l'auteur. Mais presque toujours il lui est laissé par les comédiens. Ce n'est qu'en assemblée du 11 octobre 1683 qu'il lui fut reconnu définitivement. On ne jouait alors que trois fois par semaine ; les vendredis, dimanches et mardis. L'usage des représentations quotidiennes ne commença qu'avec la Comédie-Française en 1680.

D'après les feuilles d'assemblée que possède la Maison de Molière, nous savons que dès 1683, il y a eu des réglemens fixes relatifs au droit d'auteur.

Le 22 mars 1683, les comédiens en leur assemblée décident que :

« En hiver (de la Toussaint à Pâques), on soutiendra les pièces à l'extraordinaire tant que la recette dépassera 650 livres ; au dessous de cette somme, les places reviendront au prix ordinaire. Quand la recette sera deux fois de suite de 550 livres ou au dessous « on quittera la pièce sans retour pour l'auteur, etc. » (2)

(1) Bonnassies, *op. cit.*, p. 4.

(2) Bonnassies, *op. cit.*, p. 16.

Le 5 avril suivant les comédiens décident encore que :

« En hiver, lorsqu'une pièce nouvelle est au prix extraordinaire et que la recette ne monte qu'à 750 livres, l'auteur pourra faire mettre le parterre à 15 sols. En été (de Pâques à la Toussaint), les mêmes règles seront observées, à la réserve des prix réglés ainsi : l'on soutiendra les pièces à l'extraordinaire tant que la pièce dépassera 400 livres ; au dessous de cette somme, les places reviendront aux prix ordinaires. La pièce dont les représentations commencées en été se continueront en hiver, sera réputée pièce d'hiver et sujette aux mêmes règles ».

Le 7 juin :

« Les petites pièces nouvelles en un acte ou en trois vaudront aux auteurs une dix-huitième part, les frais préalablement payés, et, pour leur satisfaction, on leur donnera le choix de deux pièces sérieuses à leur discrétion pendant le cours de la représentation de leur petite comédie. Et comme ils ont le même avantage, à proportion, que les auteurs des grandes pièces, on observera les mêmes règles pour les prix de la recette des pièces nouvelles de l'été, on n'en recevra point l'hiver ».

Deux ans après, le règlement de la « Dauphine » (1) du 3 avril 1685 ordonne :

Art. 5. — Les rôles distribués jusqu'alors par les

1) Louis XIV avait confié à la Dauphine la surintendance des comédies françaises et italiennes.

auteurs, resteront en l'état et la troupe les fera doubler par les comédiens qu'elle en jugera les plus capables.

L'art. 6 sanctionnant la décision de l'assemblée du 11 octobre 1683, assure aux auteurs le droit de faire les distributions et leur enjoint de les faire en double ; il défère officiellement les contestations qui surviendront aux premiers gentilshommes de la Chambre.

Par l'art. 7 il est établi qu'aucune pièce ancienne ou nouvelle ne sera jouée sans une décision de la Comédie assemblée (1).

En 1697, dans un règlement qui semble le renouvellement d'un autre fait sans doute en 1688, nous trouvons :

ARTICLE PREMIER. — Pour recevoir les pièces, la troupe s'assemble et entend la lecture. Lorsqu'elle est achevée, l'auteur se retire, puis l'assemblée délibère et accepte ou refuse à la pluralité des voix ou par billets, blancs ou noirs.

ART. 2. — La pièce reçue, personne ne peut élever des difficultés relativement à la représentation. « Monsieur l'Authéur » distribue les rôles à son gré ; aucun acteur n'en peut refuser un.

Quant au gain, il était ainsi fixé :

ART. 11. — Les auteurs ont deux parts sur dix-huit (un neuvième) dans les pièces nouvelles, en cinq actes, sérieuses ou comiques, c'est-à-dire que, la recette étant faite et le compte rendu, on paye les frais journaliers

(2) Parfaict (les frères), *Histoire du Théâtre Français*.

et ordinaires de la Comédie et le surplus se partage en dix-huit parts, dont « Monsieur l'Auteur » prend deux, et les seize parts restantes sont distribuées aux comédiens au prorata de leur intérêt social.

ART. 12. — Les auteurs des petites comédies nouvelles en trois actes ou en un, ont le dix-huitième de la recette dans les mêmes conditions. Pour faire valoir ces comédies, on donne aux auteurs le choix de deux pièces nouvelles à représenter en même temps, les jours qu'il leur plaît. On leur applique relativement aux frais extraordinaires les mêmes règles qu'aux grandes pièces.

Puis, dans le règlement des entrées, le paragraphe 2 attribue aux auteurs tant qu'ils retirent des parts : quatre billets pour les pièces en 5 actes, et deux pour les autres pièces. S'ils font entrer un plus grand nombre de personnes par billets ou autrement, le prix de ces entrées est déduit de leur part du jour, et si elle ne suffit pas, de celle du jour suivant.

Ainsi se formait une législation ou réglementation administrative, qui, d'abord très dure pour les auteurs, leur devint peu à peu plus favorable.

Dans le cours du XVIII^e siècle, les modifications apportées sont nombreuses.

Le 8 janvier 1722, il est accordé aux auteurs, ce qui est nouveau, de donner la représentation de la petite pièce en même temps que celle de la grande et non plus au bout de la huitième ou dixième, ce qui faisait croire au public qu'elle commençait à tomber.

Le 18 mai 1746, la Comédie décide que les lectures des pièces ne pourront être « indiquées » que par les rapports des semainiers ou d'un comédien, qui jugeront si elles sont dignes d'être faites en assemblées.

Le 24 mars 1749, un arrêt du Conseil déclare les parts d'auteur insaisissables, à propos de Crébillon qu'une opposition faite entre les mains des comédiens empêchait de toucher les droits pour « Catilina ».

Le règlement du 23 décembre 1757 décide que dans l'assemblée des comédiens réunis par les soins du semainier pour la lecture d'une pièce nouvelle, chaque acteur ou actrice présent reçoit, avec un jeton d'une valeur de 3 livres, trois fèves, l'une blanche pour l'acceptation simple, l'autre, marbrée, pour l'acceptation avec changements, la troisième, noire, pour le refus.

L'auteur fait la distribution des rôles comme il lui plaît. Personne ne peut, sans raisons valables, refuser un rôle, même sous prétexte qu'il n'est pas de son emploi, à peine de 50 livres d'amende.

Les droits d'auteur sont ainsi fixés :

ART. 56. — La part d'auteur est du neuvième de la recette pour les pièces en cinq actes, du douzième pour les pièces en trois actes, et du dix-huitième pour celles en un acte.

L'auteur peut interrompre les représentations de sa pièce pour les faire reprendre à une époque dont il convient. S'il ne les interrompt pas, et que la pièce

tombe dans les règles, celle-ci devient la propriété des comédiens.

L'auteur a ses entrées dans le théâtre à vie ou pour tel délai, suivant le nombre d'actes qu'il a eu représentés.

Enfin, le 1^{er} juillet 1766, les Gentilshommes de la Chambre, rendirent un règlement qui s'occupe spécialement des rapports des auteurs avec la Comédie.

Ce règlement crée un censeur de plus. Avant d'arriver à cette sorte de comité de lecture, les pièces doivent passer entre les mains d'un examinateur qui opère ainsi un premier triage. S'il juge l'œuvre indigne de la lecture générale, il donne ses raisons par écrit « le plus honnêtement possible » et le premier semainier les remet à l'auteur en lui rendant son manuscrit ; sinon elle est inscrite à son rang.

Si elle est admise par le lecteur, « pour obvier aux cabales des comédiens, au favoritisme dans la distribution, l'auteur, avant la lecture, remet au comité la distribution cachetée, qui, si l'ouvrage est reçu, est lue tout de suite ; s'il n'est reçu qu'à corrections, elle est renfermée dans l'armoire du semainier lequel en répond et la représente à la seconde lecture ; s'il est refusé elle est rendue à l'auteur non décachetée.

Ce règlement de 1766 fut jusqu'en 1780 la base des relations entre les auteurs et les comédiens.

Toutefois il subit avant cette époque des modifications diverses.

Le 1^{er} avril 1768, les maréchaux, ducs de Duras et de Richelieu, premiers gentilshommes de la Chambre, enlèvent aux auteurs le droit de distribuer les rôles de leurs pièces, lorsqu'elles sont tombées « dans les règles ».

Le 14 janvier 1774, Duras ordonne aux comédiens de ne discuter dorénavant avec les auteurs que par écrit, afin d'éviter les querelles.

Le 14 avril de la même année, Duras et Richelieu décident entre autres choses qu'à partir de cette date les comédiens n'auront voix délibérative que cinq ans après leur réception ; néanmoins, afin de pouvoir se former, ils devront assister aux lectures à peine de 12 livres d'amende.

Mais à cette époque les auteurs étaient en guerre ouverte avec les comédiens. Ceux-ci, jouant avec les réglemens et forts de pouvoir à leur gré faire tomber une pièce dans les règles avant le temps légal, tenaient les auteurs à leur merci. C'est alors que ceux-ci commencèrent à se révolter, écrivant des libelles contre tel ou tel théâtre, dénonçant leurs abus. Les principaux griefs étaient : leur insolence envers les auteurs, la violation des réglemens, la falsification des recettes, d'où diminution des droits d'auteur.

Après des fortunes diverses, les réclamations des auteurs semblaient devoir être étouffées, quand parut Beaumarchais, véritable fondateur de la Société des Auteurs.

Avec l'aide de Saurin, Marmontel et Sedaine, il travailla à un règlement auquel les comédiens répondirent par un mémoire aussi outré.

Pendant trois ans, il y eut entre les deux parties une polémique fort vive qui aboutit à un arrêté rendu par Louis XVI en Conseil, le 9 décembre 1780.

Les auteurs ne peuvent plus imposer aux comédiens que des rôles de leur emploi.

Les auteurs ont (art. 12) 142 livres 16 sols, sur 1,000 livres, pour les pièces en cinq ou quatre actes, 107 livres 2 sols sur 1,000 livres pour celles en trois, et 71 livres 8 sols sur 1,000 livres pour celles en deux ou en un.

Ces parts sont prises sur la totalité de la recette après déduction du quart et de 600 livres pour les frais ordinaires et journaliers.

Défense est faite aux auteurs et aux comédiens de traiter des pièces à forfait : tous traités semblables, faits ou futurs, sont annulés.

Cet arrêt ne résolvait rien, ainsi que le fait remarquer Bonnassies (1). Il enlevait d'une part ce qu'il accordait de l'autre. A la vérité, il faisait entrer dans le compte de la recette tous les éléments désirés par les auteurs, il donnait à ceux-ci plus même qu'ils ne demandaient, — le septième au lieu du neuvième, — mais cette clause était anéantie par celle qui élevait

(1) Bonnassies, *op. cit.*, p. 91.

de 1,200 et de 800 livres à 2,300 et 1,800 livres la somme déterminant la chute « dans les règles ».

Aussi, de part et d'autre, renonça-t-on à appliquer cet arrêté et l'on continua de régler sur l'ancien pied, au milieu des débats sans cesse renaissants.

La question traîna jusqu'à la Révolution.

Alors, au milieu de toutes les émancipations, devant l'abolition de tous les privilèges, les auteurs revendiquèrent le principe absolu de la propriété littéraire.

Le 24 août 1790, La Harpe, admis à la barre de l'Assemblée Nationale, réclame la liberté du théâtre.

Le 13 janvier 1791, l'Assemblée écoute un rapport sur la pétition des auteurs dramatiques et vote une loi qui décrète non seulement la liberté industrielle et l'abolition de la censure, mais aussi que les ouvrages des auteurs deviendront propriété publique cinq ans après leur mort ; pendant ce délai, leurs héritiers ou cessionnaires en seront propriétaires.

Pour profiter vraiment des avantages que leur accordait le nouvel état de choses, les auteurs avaient besoin de se soutenir. Ils formèrent un bureau d'agence dramatique en 1791, et chargèrent le créateur, Farmery, de percevoir leurs droits.

Le 7 mars 1829, Scribe se mettant à la tête du mouvement, les auteurs se réunirent en assemblée générale, et fondèrent une association, véritable société qui devint société civile régulière en 1837.

La Société des Auteurs et Compositeurs drama-

tiques est composée de sociétaires, de stagiaires, de cessionnaires et de pensionnaires ; elle est administrée par un conseil.

Elle a pour but : 1° la défense mutuelle des droits des associés vis-à-vis des administrations théâtrales ou de tous autres en rapport d'intérêt avec les auteurs ; 2° la perception à moindres frais de leurs droits ; 3° la création d'un fonds de secours au profit des associés, de leurs veuves, héritiers ou parents ; 4° la création d'un fonds commun de bénéfices partageables.

En résumé, jusqu'au xvii^e siècle, il n'y a eu entre auteurs et directeurs que des accords, des conventions mal définies.

A partir de Louis XIV jusqu'à la Révolution, de véritables contrats furent passés entre les parties, mais le monopole dont les deux ou trois théâtres existant jouissaient alors, empêchait toute liberté. Enfin, au cours du xix^e siècle, les formes du contrat de représentation se sont précisées et peu à peu ont formé un ensemble de règles qui vont faire le sujet de notre étude.

GÉNÉRALITÉS

Le contrat de représentation est celui qui intervient entre un directeur de théâtre et un auteur au sujet d'une pièce à représenter.

Plusieurs opinions ont été émises sur la nature juridique de ce contrat, bien que tel qu'il est aujourd'hui il semble d'une classification aisée.

On a d'abord soutenu que c'était une vente. Il l'était lorsque l'auteur cédait aux comédiens tous droits sur sa pièce, lorsque, traitant son œuvre comme une denrée, il l'abandonnait à toujours contre argent sonnant, lorsque Corneille livrait en toute propriété à la Comédie-Française « Attila » et « Bérénice » pour 2.000 livres. Mais, étant donné ce qu'est ce contrat aujourd'hui, l'idée de le considérer comme une vente ne paraît même pas défendable.

En effet, l'auteur ne cède pas la propriété de son œuvre, puisque, comme nous le verrons, il a le droit de la retirer pour en faire ce que bon lui semblera, dès qu'elle n'est plus au répertoire du théâtre auquel il l'a d'abord portée. Nous remarquerons ensuite que le bénéfice qu'il en retire n'est pas un prix fixe, mais

une somme variable, et que celle-ci, en y réfléchissant, ne vient pas de la poche du directeur mais de celle des spectateurs, puisqu'elle est un tant pour cent sur la recette.

Donc, contrairement à l'opinion de MM. Vivien et Blanc, nous nous refusons à voir une vente dans le contrat de représentation.

Une autre opinion veut que ce soit un contrat de louage. Mais est-ce louage de chose ou louage de services ? Dans le premier cas, le directeur qui acquiert moyennant un prix la jouissance de la pièce, ne serait pas tenu d'en jouir. Or, nous verrons qu'il n'a pas le droit de la garder dans son tiroir. D'autre part, troublé dans son droit par un second cessionnaire, il n'aurait qu'une action personnelle contre le maître de la chose, l'auteur, et nous verrons encore qu'il peut, étant lésé, agir non seulement contre celui-ci mais contre le second directeur personnellement.

Dans le second cas, est-ce le directeur qui loue ses services à l'auteur ou inversement ? Et puis peut-on raisonnablement appeler « services » la participation de l'auteur au spectacle. Pour ce qui est du directeur, il est bien un cas où le contrat de représentation est un louage de services, celui où il monte une pièce aux frais de l'auteur, mais cette hypothèse est une exception et, dans toutes autres circonstances, aucune des clauses du louage de services ne se rencontre dans le contrat de représentation.

D'autres prétendent enfin que l'on se trouve en face d'un contrat de société. En effet, disent-ils, il y a un apport fait pour chacun des co-contractants, l'un fournissant la pièce, l'autre les moyens de la représenter. Tous deux ont égale chance de gains et de pertes, le directeur en perdant de l'argent, l'auteur en n'en gagnant pas, ce qui revient au même, le temps passé à écrire son œuvre ne lui rapportant rien.

Cette opinion est inadmissible.

L'auteur et le directeur n'ont jamais, en traitant, l'intention de s'associer, c'est-à-dire de prendre les engagements qui sont obligatoires à la constitution du contrat de société. Et c'est jouer sur les mots que de prétendre que l'auteur participe aux pertes, puisqu'il reste propriétaire de son seul apport, la pièce, ce qui ferait de cette soi-disant société une société léonine donc interdite.

Dans quelle classe de contrats faut-il donc ranger celui qui nous occupe ?

Dans aucune classe ; c'est une convention *sui generis*, un contrat innommé qui a ses règles spéciales et sa nature propre. Il a pris naissance dans un accord entre les parties. Peu à peu, avec le temps, sa forme s'est précisée, sa réglementation s'est trouvée créée par la coutume. Codifiant en quelque sorte les volontés tacites des parties, la jurisprudence a consacré ses règles ;

Il est consensuel, synallagmatique, à titre onéreux. Consensuel, parce qu'il naît de l'accord du directeur et de l'auteur, l'un concédant le droit de jouer la pièce, l'autre voulant la représenter. — Synallagmatique, parce qu'il engendre des obligations réciproques. — A titre onéreux, enfin, parce que l'une et l'autre parties en retirent un bénéfice en argent.

TITRE PREMIER

FORMATION DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION

Le contrat étant, selon la définition d'Ulpien, une convention consentie dans le but de créer une ou plusieurs obligations, *negotii contrahendi causa* (1), celui qui nous occupe prendra corps dès l'instant où la volonté de l'auteur d'être joué et celle du directeur de représenter la pièce, se seront accordées.

La formation de ce contrat passe par plusieurs phases : celle où les volontés des parties se cherchent, celles où elles prennent contact, celles enfin où elles s'accordent définitivement.

C'est à cette étude que nous consacrerons la première partie de notre ouvrage.

(1) Ulpien, I, 1, § 2, ff. de Pactis.

CHAPITRE PREMIER

PÉRIODE ANTÉRIEURE A LA FORMATION DU CONTRAT

Avant que le contrat de représentation se forme, avant que les deux parties entrent même en rapport, un certain nombre d'actes ont lieu, que nous allons d'abord étudier.

§ 1. — Choix d'un théâtre.

Porteur de son manuscrit, l'auteur est-il libre de le déposer au théâtre qui lui convient, ou le genre de son œuvre l'oblige-t-il à s'adresser à tel théâtre déterminé? En général, il a son entière liberté. Les règles qui assignaient autrefois à chaque scène un genre défini, ont en effet disparu aujourd'hui. Depuis le décret du 6 janvier 1864, qui décida que les ouvrages dramatiques de tous les genres, y compris les pièces tombées dans le domaine public, pourraient être représentés sur tous les théâtres, l'écrivain peut porter son œuvre à tel directeur qu'il lui plaira.

En-pratique, s'il est nouveau dans le métier, il s'adressera de préférence à l'administration d'un de ces

théâtres de second plan, très en vogue à l'heure actuelle, qui, si l'auteur a vraiment des qualités, réussira utilement et très vite à le mettre en lumière. Que de débutants, en effet, trouvent dans les grands théâtres un accueil aimable, parfois flatteur, et qui se voient éconduire pour des considérations mesquines. Par contre, l'auteur à la mode pourra porter sa mauvaise pièce sur la première de nos scènes, et s'il a su flatter le goût du jour, surtout s'il a su *mouler* les rôles sur le genre de ses interprètes, se voir très facilement accueillir. Mais ces considérations sont en dehors de notre sujet.

Il y a pourtant des cas où la convention limite cette liberté d'élection. Celui, par exemple, où une pièce, composée par l'auteur, lui a été commandée sur un sujet donné par l'entrepreneur des spectacles. Il va de soi que, dans l'occurrence, il ne peut, sans s'exposer à une poursuite en dommages-intérêts, la porter à un autre théâtre.

Un autre cas vise le rapport de parenté unissant le directeur et l'écrivain. Pour éviter tout népotisme, la Société des Auteurs, dans ses traités de 1885 et 1890, a obtenu des directeurs signataires l'engagement de ne recevoir aucun ouvrage composé par un membre de leur famille, sans avoir obtenu l'autorisation préalable de la Commission des Auteurs.

A *fortiori* même impossibilité d'action quand directeur et auteur ne font qu'un, et même engagement de

ne pas jouer la pièce avant l'approbation de la Commission.

En règle générale, l'auteur est donc libre de choisir son théâtre. Mais, question qui se présente tout de suite à l'esprit, a-t-il le droit de porter sa pièce à deux théâtres à la fois ? Voici un écrivain qui se méfie des lenteurs administratives et désire avant tout être joué rapidement ; il dépose son manuscrit en même temps au Vaudeville et à la Renaissance, par exemple. Que va-t-il arriver si les deux théâtres acceptent la pièce ? Auquel des deux directeurs appartiendra le droit de jouer l'ouvrage ? Appliquera-t-on l'article 1141 du Code civil : « Si la chose qu'on s'est obligé de donner ou de livrer à deux personnes successivement est purement mobilière, celle des deux qui en a été mise en possession réelle est préférée, et demeure propriétaire, encore que son titre soit postérieur en date, pourvu toutefois que la possession soit de bonne foi » ?

Non, ce texte ne peut convenir ici. D'abord chacun des directeurs, nous l'avons supposé, a reçu un manuscrit ; ensuite, ce manuscrit ne peut être considéré juridiquement comme un titre de propriété. Ce que l'auteur a cédé ce n'est pas la possession matérielle de l'ouvrage, mais le droit de représentation, droit incorporel.

Aussi décide-t-on généralement que le droit de jouer la pièce appartiendra au directeur qui le premier l'a acceptée. L'auteur, ayant en effet perdu par ce

traité le droit qu'il avait sur son ouvrage, ne peut aliéner ce qui ne lui appartient plus.

Qu'arrivera-t-il maintenant si la pièce a plusieurs auteurs et que ceux-ci soient divisés sur le choix du théâtre? L'un tient pour un théâtre du Boulevard, l'autre pour une de nos scènes subventionnées. Cette question a partagé les auteurs.

Les uns, MM. Lacan et Paulmier, considérant que le but de la collaboration est de faire jouer la pièce, soutiennent que l'un des co-associés ne peut empêcher l'autre d'agir; que, partant, s'il y a désaccord sur le choix de la scène « chaque auteur peut exercer son droit comme bon lui semble, sous la réserve du droit de son collaborateur dans le produit de l'œuvre commune ».

Cette opinion est aussi celle de MM. Vivien et Blanc qui constatent qu'ainsi « l'ouvrage pourra être joué à autant de théâtres différents qu'il aura de créateurs ».

Lorsque la question se posa en pratique pour la première fois, — c'était en 1853, — les parties allèrent devant les tribunaux qui décidèrent, contrairement à l'opinion que nous venons d'exposer, « qu'en cas de contrariété entre les volontés des auteurs de la pièce, c'est à la justice qu'il appartient de déterminer, entre ces volontés opposées, laquelle est la plus favorable à l'exploitation de l'œuvre commune; que si le consentement de l'un des auteurs suffit à un directeur de

théâtre tant qu'il n'y a pas d'opposition de la part des autres, c'est parce que l'auteur qui a autorisé doit être présumé, jusqu'à preuve contraire et conformément à l'art. 1859 du Code Napoléon, être, quant à ce, le mandataire de ses collaborateurs ».

En résumé, le tribunal décida que l'opposition de l'un des auteurs ne peut tenir en échec la volonté de l'autre et empêcher toute représentation, sauf à la justice à fixer elle-même le théâtre où la pièce pourra être portée.

MM. Lacan et Paulmier, MM. Vivien et Blanc protestent énergiquement contre cette intrusion de la justice dans le débat, car, disent-ils, les tribunaux sont institués pour faire respecter les conventions des parties, non pour les faire eux-mêmes, ni pour y rien ajouter. De plus, ils ne sont pas placés dans des conditions qui leur permettent de juger à quel théâtre la pièce doit être attribuée.

Un troisième système, soutenu par M. Guichard, combat et la précédente jurisprudence et les auteurs. Il refuse de reconnaître dans la collaboration une société tombant sous le coup de l'article 1859 du Code civil. « C'est, dit-il, d'une co-propriété qu'il s'agit, ce qui est tout différent ». Il n'est ni pour la liberté des auteurs, ni pour l'intervention de la justice, et conclue, en cas de désaccord entre les parties, à l'impossibilité de jouer l'ouvrage.

Cette opinion nous semble insoutenable. Est-il pos-

sible, en effet, d'admettre que la mauvaise volonté d'un co-auteur condamne les autres à n'être jamais représentés, alors qu'il est évident qu'en collaborant, chacun s'était tacitement engagé vis-à-vis des autres à faire jouer la pièce ?

Le système qui nous paraît le meilleur attribue à la justice pleins pouvoirs pour juger des différends entre collaborateurs. Il ne s'agit pas cependant d'appliquer ici le principe en vertu duquel nul n'est tenu de rester dans l'indivision et d'ordonner que l'œuvre sera licitée. Comme le dit M. Renouard : « Il s'agit non d'un meuble ou d'un immeuble qu'une somme d'argent remplace ou représente en tout ou en partie, et auquel on devient étranger par cela seul qu'on s'en est dépouillé en l'aliénant, mais d'une émanation directe et presque intégrante de la personne » (1). Les tribunaux auront à juger si l'opposition de jouer la pièce est basée sur des raisons sérieuses et décideront s'il y a lieu de passer outre.

Quelle a été en cette matière l'évolution de la jurisprudence ?

Un premier jugement, datant du 30 avril 1853, s'appuie sur la théorie du mandat et préconise l'intervention de la justice.

Un autre jugement, datant de 1872, admet que le refus d'un des collaborateurs à la représentation de l'ouvrage met obstacle à l'exécution.

(1) Renouard, *Traité des droits d'auteurs*, t. II, p. 218.

Il s'agissait dans l'espèce d'un opéra. Le librettiste désirait être joué, tandis que l'auteur de la partition, Ambroise Thomas, ne le voulait pas. Le directeur de l'Opéra-Comique, à qui la pièce avait été remise, plaida. L'affaire vint devant la 1^{re} Chambre du Tribunal qui rendit, le 19 août 1872, un jugement condamnant les auteurs aux dépens et spécialement Ambroise Thomas à dédommager son collaborateur et le directeur. Mais ce que cette décision a de particulier, c'est qu'elle reconnaît que le co-auteur a le droit de s'opposer à la représentation de son ouvrage.

« Attendu que cette faculté (celle d'apporter des modifications jusqu'à la dernière heure), indéniable dans l'intérêt de l'art lui-même, est génératrice pour l'un des auteurs du droit de s'opposer à la représentation de la pièce, sans être obligé à faire connaître les considérations qui le font agir, et qu'il appartient à lui seul d'apprécier ;

« Que sous ce rapport, Ambroise Thomas est l'unique juge de sa détermination et que le défaut de consentement de sa part met obstacle à l'exécution avec la musique de l'œuvre commune, sauf les dommages-intérêts, etc... (1).

Mais le librettiste fit appel contre Ambroise Thomas, et la Cour infirma le jugement.

(1) *Bulletin de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Exercices 1872-1876*, p. 10.

« Considérant, est-il dit dans l'arrêt de la 1^{re} Chambre de la Cour en date du 21 février 1873, que cette œuvre, produit de leur création commune, constitue pour eux une propriété indivisible tant qu'ils la destinent à la représentation et qu'ils ne sont pas convenus de reprendre chacun d'eux des droits séparés sur le poème et la partition musicale ;

« Que, d'une part, les auteurs se sont interdit de pouvoir en aucun cas empêcher l'administration théâtrale de représenter le drame, leur droit de représentation se trouvant aliéné au profit de celle-ci ;

« Que, d'autre part, l'administration théâtrale a contracté envers eux l'obligation de représenter l'œuvre dramatique reçue ;

« Considérant que, de sa nature, cette obligation est indivisible ;

« Que l'effet d'une pareille obligation, suivant l'art. 1224 du Code civil, est de conférer à chacun des costipulants le droit d'en exiger l'exécution ;

« Que l'un des auteurs de l'œuvre dramatique à représenter peut donc, à lui seul, user du droit d'en réclamer la représentation, nonobstant la volonté contraire de l'autre auteur qui ne voudrait pas faire usage du même droit ; etc. . .

« Par ces motifs :

« Met à néant le jugement dont est appel ; faisant ce que les premiers juges auraient dû faire ;

« Dit qu'Ambroise Thomas est mal fondé à s'opposer à la représentation poursuivie par Sauvage, etc... (1).

En mars 1884, un jugement du Tribunal civil de la Seine (2), confirmé par un arrêt de la Cour du 13 mai de la même année, estima qu'un co-auteur est recevable à faire opposition à l'exécution de sa pièce, auprès du directeur.

Il s'agissait d'une reprise des « Danicheff », d'Alexandre Dumas et de Pierre de Corvin. Le premier voulait que la pièce fût laissée à l'Odéon dirigé par le successeur de M. Duquesnel, M. de la Rounat. M. de Corvin voulait au contraire la faire jouer au Gymnase. Comme le directeur de l'Odéon s'app préparait à représenter la pièce, M. de Corvin l'assigna devant le Tribunal civil de la Seine, après lui avoir signifié défense de faire jouer la pièce. Contre les conclusions du ministère public, le Tribunal lui donna gain de cause :

« Attendu qu'au point de vue juridique et à moins de conventions spéciales entre les intéressés, la collaboration assure à chacun des auteurs un droit égal et indivisible sur l'ouvrage auquel ils ont pris part ;

« Attendu, etc... »

« Fait défense à de la Rounat de représenter sur le théâtre de l'Odéon... »

M. de la Rounat modifia son attitude devant la Cour ;

(1) *Bulletin de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Exercices 1872-1876*, p. 43.

(2) *Le Droit*, 14 mai 1884.

il ne contesta plus, comme il l'avait fait devant le Tribunal, le droit de collaboration de M. de Corvin, mais demanda de faire cesser le désaccord qui divisait les collaborateurs et de déterminer la scène sur laquelle la pièce serait représentée à l'avenir.

La Cour, dans un de ses considérants, déclara que le directeur n'avait aucune qualité pour la saisir de cette question qui ne saurait être utilement décidée qu'en présence des deux collaborateurs dont l'un n'était pas représenté au procès.

Ce n'est donc pas tout à fait la question de savoir si les tribunaux pourraient décider, en cas de contestation, sur quel théâtre la pièce serait jouée que la Cour trancha.

Le dernier jugement sur la matière est du 26 février 1909 (1).

Le drame lyrique « Monna Vanna », dû à la collaboration de M. Maeterlinck pour le livret et de M. Henry Février pour la musique, avait été reçu à l'Opéra et les répétitions en étaient déjà avancées, lorsque M. Maeterlinck assigna son collaborateur et MM. Messager et Broussan, directeurs de l'Opéra, devant le Tribunal civil de la Seine pour leur faire défense de représenter « Monna Vanna ». Il prétendait que le cadre de l'Académie nationale de musique était infiniment trop grand pour cette œuvre qui convenait mieux à l'Opéra-Comique.

(1) *Gazette des Tribunaux*, 26 mars 1909.

L'instance suivait son cours, lorsque M. Maeterlinck apprit que la pièce devait passer sous peu en répétition générale. Aussitôt, il assigna ses adversaires en référé. M. le premier Président rendit une ordonnance renvoyant Maeterlinck à se pourvoir au principal et disant qu'il n'y avait pas lieu à référé. Sur appel de Maeterlinck, la Cour confirma l'ordonnance, puis, le 25 mars 1909, la 1^{re} Chambre du Tribunal rendit un jugement déboutant Maeterlinck de sa demande. Nous n'insisterons pas sur les détails du jugement qui ne visent pas directement le point qui nous intéresse, mais nous relevons dans les conclusions du ministère public ces paroles :

« La collaboration est un véritable contrat, mais un contrat innommé dont les conséquences apparaissent progressivement et successivement. C'est d'abord un travail fait en commun, une obligation de faire qui, en cas d'inexécution, peut se résoudre en dommages-intérêts. C'est ensuite un droit de co-propriété égal et indivisible pour chacun des auteurs, mais dont on ne peut sortir par l'indivision. A l'acquisition d'une propriété commune succède une troisième phase, celle de l'exploitation de l'œuvre qu'il s'agit de lancer. Ce sont alors les principes généraux qui régissent les obligations, art. 1101, 1156 et 1157 du Code civil et les règles du contrat de société qu'il faut appliquer, l'art. 1859, notamment.

« Il faut administrer et donner à l'œuvre la desti-

nation fixée par l'usage, dans l'espèce faire représenter la pièce sur un théâtre. Si un désaccord se produit entre les collaborateurs, c'est au Tribunal qu'il appartient d'apprécier ».

En définitive, voici qu'elle est pour nous la question :

Née d'une collaboration, l'œuvre dramatique comme l'œuvre d'art est indivisible. Quand donc un des auteurs traite avec un directeur, il engage tous les autres tant que ceux-ci ne protestent pas. S'il y a désaccord entre eux, c'est au Tribunal d'apprécier laquelle de ces volontés contraires est la plus favorable à l'exploitation de l'œuvre commune.

Il est évident qu'on ne peut demander aux juges d'être aptes à trancher le différend de par leurs simples connaissances personnelles. Mais pourquoi ne pas traiter le cas comme s'il s'agissait d'un travail d'architecture ou d'une commande de vins ? On nommerait des experts, choisis parmi des hommes de théâtre de valeur, et ils donneraient au Tribunal, avec leur avis, des motifs pour rendre une décision éclairée.

§ 2. - **Dépôt du manuscrit.**

Le théâtre étant choisi, l'auteur fait parvenir son manuscrit au directeur. Cet envoi constitue un véritable dépôt, conformément à l'art. 1915 du Code civil. D'après les règles de la Société des Auteurs, le direc-

teur est tenu de délivrer à l'auteur un récépissé du dépôt et un numéro d'ordre. Ni le directeur ni l'auteur ne sont liés par ce fait. L'un et l'autre restent libres ; l'auteur peut porter sa pièce ailleurs, le directeur peut la lui rendre. Toutefois le directeur doit faire savoir à l'auteur dans les quarante jours de la remise du manuscrit s'il reçoit la pièce définitivement, s'il la reçoit mais à corrections, ou s'il la refuse. Passé ce délai, le directeur peut être condamné à payer une amende acquise de plein droit à l'auteur, sans préjudice de l'obligation de restituer le manuscrit.

Le récépissé que le directeur remet à l'auteur est d'une grande importance pour établir les droits ultérieurs de celui-ci. En effet, le directeur est responsable du manuscrit déposé. C'est ainsi qu'un jugement du Tribunal civil de la Seine du 15 décembre 1897 condamna un directeur, coupable d'avoir égaré un manuscrit, à la restitution de celui-ci, sinon et faute par lui de le faire, à des dommages-intérêts (1).

De même dans une affaire plus récente (2), le Tribunal de commerce de Nice, en son audience du 18 avril 1905, ayant débouté de sa demande en restitution de manuscrit le docteur Caraman, « Attendu qu'en matière d'exploitation théâtrale, il est d'un usage constant que les directeurs qui ont reçu

(1) *Gazette des Tribunaux*, 18 février 1898.

(2) *Le Droit*, 9 et 10 juillet 1906.

un manuscrit n'en sont pas responsables vis-à-vis de l'auteur, alors surtout qu'aucun reçu n'a été exigé ni délivré » ; l'affaire fut portée devant la Cour d'appel d'Aix qui, dans son arrêt du 28 mai 1906, réforma le jugement du Tribunal de Nice et donna gain de cause au demandeur :

« Considérant que d'après les usages établis en ce qui concerne les rapports entre auteurs dramatiques et directeurs de théâtre, ceux-ci restent responsables des manuscrits à eux confiés ; que, dès lors, la résistance opposée par Saugey aux réclamations de son adversaire et le retard dans la restitution des manuscrits, qui n'avait pas eu lieu au moment où le jugement frappé d'appel a été rendu, constituent en faute l'ancien directeur du théâtre d'Alger ;

« Considérant toutefois qu'il est permis de dire que ce n'est pas en soi dans le manuscrit d'une pièce de théâtre, c'est-à-dire dans une simple copie, que s'identifie à proprement parler le droit de propriété de l'auteur dramatique, que l'œuvre elle-même est conservée par lui et que son droit de propriété, bien que gêné dans son exercice par la faute du directeur qui a égaré son manuscrit, ne subit pas, sauf circonstances particulières, une atteinte telle qu'elle doive entraîner des condamnations pécuniaires élevées ;

» Par ces motifs,

» Réformant et émendant, dit Saugey en faute pour avoir méconnu les obligations résultant de la remise

des manuscrits du docteur Caraman, et, à titre de dommages-intérêts, le condamne aux dépens de première instance et d'appel ».

Nous venons de voir que le directeur de théâtre peut être passible de poursuites s'il ne rend pas à l'auteur son manuscrit. A plus forte raison le sera-t-il, si ce manuscrit est dérobé, si ce manuscrit est communiqué à un tiers qui en prend copie.

Spécialement dans ce cas, l'auteur a une double action : contre le directeur, à raison de sa négligence ou de sa mauvaise foi, et contre le tiers comme auteur d'une contrefaçon ou même d'un abus de confiance.

Le seul cas de cette nature que nous présente la jurisprudence est récent. Il n'a pas abouti à une condamnation parce que les preuves n'étaient pas suffisamment établies, mais il pose nettement la question.

M. Jules Case avait remis en 1906 à Mme Réjane, directrice et à M. Niccodémi, secrétaire général du Théâtre Réjane, une comédie intitulée « Le Sourire de Lavardin ». Or, postérieurement à la remise du manuscrit, M. Niccodémi fit à son tour une pièce ayant pour titre « Le Refuge », qui fut représentée sur le Théâtre Réjane. Au lendemain de l'apparition de cette pièce, M. Jules Case saisissait le président de la Commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques d'une demande d'arbitrage ; il prétendait que la

pièce de Niccodémi reproduisait les situations passionnelles et les scènes dramatiques du « Sourire de Lavardin ». La Commission de la Société des Auteurs, jugeant en tant qu'arbitre amiable, décida que M. Niccodémi ne pouvait être taxé en aucune manière d'adaptation ou d'imitation. Postérieurement à cette sentence arbitrale, M. Jules Caze intenta contre M. Niccodémi une action en dommages-intérêts pour rétention abusive de son manuscrit.

L'affaire vint le 30 mars 1911, devant le Tribunal civil de la Seine qui débouta M. Case de sa demande.

« Attendu, dit entre autres choses le jugement, que le seul point qui puisse aujourd'hui être tranché est celui qui n'a pas été abordé par la commission arbitrale parce qu'elle n'en était pas saisie par les deux parties en cause, à savoir la prétendue retenue abusive, qui, de parti pris, aurait été faite par Niccodémi et Réjane du manuscrit de Jules Case ;

« Attendu que ce reproche ne paraît pas fondé ;

« Attendu que Jules Case n'ayant jamais réclamé la restitution de son manuscrit, il n'y a aucun argument à tirer de ce que sa pièce serait restée immobilisée dans les cartons du Théâtre Réjane ;

« Par ces motifs, etc. . . »

Puisque nous traitons de cette sorte de secret professionnel auquel est tenu le directeur, étudions-en les détails en une fois, bien que la faute puisse être commise non seulement en cas de dépôt simple, mais

aussi après lecture de la pièce par l'auteur, pendant les répétitions, jusqu'au jour même de la première représentation.

L'indiscrétion peut avoir pour auteur un grand nombre de personnes, depuis le principal acteur jusqu'au dernier machiniste. C'est cependant, en principe et pour le cas où le coupable ne pourra être connu, le directeur qui est responsable, en vertu de l'art. 1384 du Code civil.

Il peut y avoir simple indiscrétion, comme il arrive pour le reporter diligent qui veut avoir pour son journal la primeur d'une pièce attendue.

C'est ainsi que le Tribunal civil de la Seine, en audience du 20 novembre 1889, condamna le journal *Gil Blas* pour avoir publié, le matin même de la première représentation de la « Tosca », le compte-rendu détaillé acte par acte et scène par scène du drame de Sardou.

« Attendu, dit le jugement, qu'il a porté ainsi une atteinte directe au droit que l'écrivain conservait sur sa pièce jusqu'à l'heure de la représentation ;

« Attendu, en effet, qu'une œuvre dramatique n'appartient à la publicité qu'après qu'elle a été représentée en public, de même qu'une œuvre littéraire ne lui appartient que par le fait de sa publication ;

« Que, jusque là, il n'est loisible à qui que ce soit de se livrer, sans le consentement de l'auteur, à une divulgation plus ou moins complète du drame, de

même que nul ne saurait, de sa seule initiative, révéler le sujet, le plan et le développement d'un ouvrage littéraire ou scientifique, qui serait encore à l'état de manuscrit ou d'épreuves ;

« Attendu que, s'il en était autrement, l'écrivain serait tout au moins entravé dans l'exercice du droit qui lui appartient sans conteste d'apporter à son œuvre les modifications qu'il jugerait nécessaires et même d'en arrêter la publication, jusqu'au moment où elle est livrée à la publicité ;

« Que, plus spécialement, l'écrivain dramatique serait exposé par une divulgation anticipée, à voir s'affaiblir sinon disparaître lors de la première représentation les effets scéniques pour le succès desquels il compterait sur la curiosité vivement éveillée des spectateurs ou sur le jeu particulier d'un artiste en renom ;

« Que, par suite, l'impression générale du public pourrait être faussée dès la première heure, et que l'auteur lui-même pourrait être trompé sur la véritable portée de son drame, telle que la première représentation devrait la lui faire apprécier ».

Dans le procès plus récent du « Foyer », procès dont nous reparlerons en détail dans un prochain chapitre, une tactique des demandeurs fut d'interdire au directeur, leur adversaire, de divulguer le texte et même le sujet de leur pièce.

« Les requérants, auteurs de la pièce, œuvre inédite

et non représentée, font défense de la rendre publique au cours des débats qui doivent avoir lieu à la barre de la première Chambre, soit en la faisant lire partiellement ou en son entier, soit en la faisant analyser ».

On se souvient que quelques jours avant la première représentation tant attendue de « Chantecler », une indiscretion fut commise par un artiste du théâtre de la Porte St-Martin, indiscretion dont le journal *l'Eclair* profita en publiant la première scène du deuxième acte, l'Hymne à la Nuit. Une trop forte amitié unissait M. Rostand et MM. Hertz et Coquelin pour qu'ils pussent seulement être taxés de négligence. Aussi l'auteur laissa-t-il aux directeurs le soin de défendre son droit en même temps que le leur. Ceux-ci assignèrent le journal *l'Eclair* puis *Paris-Journal*, puis la *Bonne Chanson*.

Mais il y eut une transaction, et la première Chambre du Tribunal civil n'eut pas de jugement à rendre (1).

§ 3. — Lecture de la pièce.

Le directeur à qui une pièce a été présentée, est libre de l'accepter ou de la refuser sans même l'avoir lue.

Si l'auteur est un débutant, il court le risque que sa

(1) *Gazette des Tribunaux*, 7, 13, 27 janvier 1910.

pièce dorme dans les cartons du théâtre sans qu'il puisse s'appuyer sur aucun texte pour réclamer de son juge de s'exécuter.

S'il fait partie de la Société des Auteurs, il pourra, en vertu des traités qui lient cette Société à presque tous les théâtres, demander, après un délai déterminé — en général quarante jours — à être averti de la décision du directeur, et s'il est démontré que la remise tardive du manuscrit a causé à celui-ci un préjudice, une condamnation à des dommages-intérêts peut être prononcée contre le directeur (1).

Il est en général assez difficile qu'un auteur obtienne de lire sa pièce au directeur. Il faut pour cela des appuis, des recommandations, le directeur se mettant assez volontiers hors de l'atteinte du *vulgum pecus* des écrivains. Il est vrai qu'il serait facilement débordé et aurait bientôt les oreilles rompues. Aussi une première sélection est-elle faite d'habitude par un secrétaire.

Il était d'usage autrefois dans certains théâtres de soumettre les pièces déposées au jugement d'un Comité de lecture. Cette coutume, un temps abolie, refleurit actuellement à la Comédie-Française, et M. Antoine tente de la faire revivre à l'Odéon.

Voyons ce qu'était ce Comité autrefois et ce qu'il est aujourd'hui.

(1) Tribunal civil de la Seine, 4 avril 1867.

« Le Comité de lecture, nous apprennent MM. Lacan et Paulmier, n'a d'autre rôle que celui d'un mandataire ou d'un conseil. Il n'est établi que dans l'intérêt de l'entreprise et pour couvrir la responsabilité morale du directeur ». Le directeur ne demandait donc à son comité de lecture qu'un avis, une opinion sur la valeur de la pièce ; il demeurait libre d'accepter celle-ci ou de la refuser. C'était d'ailleurs lui qui en choisissait les membres parmi les acteurs et les auteurs qu'il lui plaisait, et c'était selon ses indications qu'étaient réglés les convocations, l'ordre des travaux, la forme des suffrages. En un mot, le Comité de lecture compris de cette façon, n'était que le secrétaire du directeur.

A la Comédie-Française, au contraire, le Comité de lecture avait et a toujours sa vie propre.

Voyons sa composition et son rôle dans les diverses fortunes qu'il a subies.

Il fut constitué le 15 octobre 1812 par le décret de Moscou.

« La lecture des pièces nouvelles, dit l'article 68, se fera devant un comité de neuf personnes choisies parmi les plus anciens sociétaires, par le Surintendant qui nommera en outre trois suppléants, pour que le nombre des membres du Comité soit toujours complet ».

L'article 69 ainsi conçu : « L'admission a lieu à la pluralité des voix » ; et l'article 70 portant que : « Si une partie des voix est pour le renvoi à corrections, on refait un tour de scrutin sur la question du renvoi et

on vote par oui ou non », furent modifiés ainsi que l'art. 68 par le décret du 1^{er} février 1887.

Ce décret décida que le Comité de lecture serait dorénavant composé : 1^o de l'Administrateur général président ; 2^o des six membres titulaires du Comité d'Administration ; et que dans le cas où le doyen des sociétaires ne ferait pas partie du Comité d'administration, il serait membre de droit du comité de lecture en qualité de vice-président.

Il établit en outre que l'admission avait toujours lieu à la pluralité absolue des voix, mais qu'en cas de partage la voix de l'Administrateur général serait prépondérante.

ART. 70. — « Après la lecture il sera procédé à un tour d'opinions, dans lequel chacun des membres présent sera invité à exprimer son avis. Le vote aura lieu ensuite nominalement par bulletins signés et portant l'une des mentions suivantes : pièce reçue, refusée ou admise à une seconde lecture ».

A la suite des incidents survenus entre M. Claretie, administrateur général de la Comédie Française et M. Mirbeau, au sujet de la pièce de ce dernier : « Les Affaires sont les Affaires », le Comité de lecture fut purement et simplement supprimé par décret du 12 octobre 1901.

Désormais l'Administrateur général seul était chargé de la réception des pièces nouvelles.

Mais, en moins de dix ans, les auteurs qui avaient

si vivement combattu le Comité de lecture revinrent sur leur opinion. Et ce Comité dont la suppression avait été reconnue nécessaire en 1901 à la suite d'une campagne de presse née de différends occasionnés par la réception des « Affaires sont les Affaires », de M. Mirbeau, ce Comité, un des organes fondamentaux de la Comédie Française, était rétabli en 1910 après une violente polémique soulevée par les difficultés de réception d'une nouvelle pièce du même auteur, « le Foyer ».

Cette éclipse momentanée, en apparence inutile, porta cependant ses fruits, car le décret du 3 juin 1910, réglementa beaucoup plus strictement qu'autrefois l'organisation et les devoirs du Comité.

L'article premier dit en effet que l'administrateur général de la Comédie-Française reçoit les pièces nouvelles sur l'avis conforme d'une Commission présidée par lui et composée en outre de 10 membres titulaires et de deux membres suppléants.

« Les membres titulaires sont :

- 1° Les six membres du Comité d'administration ;
- 2° Deux sociétaires élus par l'Assemblée générale des sociétaires ;
- 3° Les deux sociétaires femmes comptant le plus d'années de services dans le Sociétariat. »

On voit quelle part plus grande dans la réception des pièces le décret de 1910 fait aux comédiens.

Alors qu'en dehors des membres du Comité d'ad-

ministration le décret de 1887 donnait au doyen des sociétaires seul le droit de coopérer au jugement des ouvrages, quatre sociétaires dont deux femmes ont aujourd'hui cette prérogative.

« La présence de sept membres au moins, dit l'art. 2, non compris l'administrateur général, sera nécessaire pour délibérer ». Et il ajoute, ce qui est la reproduction presque intégrale des articles 69 et 70 du décret de 1887 : « La Commission élit le secrétaire de ses séances. Ses avis seront exprimés à la pluralité des voix. En cas de partage la voix de l'administrateur général sera prépondérante. »

L'art. 3 fixe les détails d'une coutume ancienne : « La lecture des ouvrages sera faite par l'auteur lui-même, soit par un lecteur de son choix, soit par un membre de la Commission et en présence de l'auteur, si celui-ci le désire. »

Afin d'éviter les différends qui pourraient naître au sein même du Comité à la suite du jugement porté sur une pièce, l'article 4 oblige chacun de ses membres à motiver sa décision.

« Après la lecture de l'ouvrage, les membres de la Commission délibéreront ; ils exprimeront leur avis motivé sur un bulletin signé de leur nom avec une des mentions suivantes : pièces à recevoir, à refuser, à admettre à une seconde lecture.

Le résultat du vote sera relaté au procès-verbal de chaque séance, en regard du nom des votants.

Les articles 5 et 6 s'occupent du sort des pièces déposées au théâtre.

L'article 5 dit que les ouvrages doivent être déposés au secrétariat de la Comédie-Française et qu'ils seront inscrits sur un registre spécial à la date du jour de leur dépôt.

Quant à l'article 6, il instaure une première juridiction de jugement dans le but d'alléger le travail du Comité.

« Les pièces d'auteur n'ayant encore eu aucun ouvrage représenté à la Comédie Française seront soumises à l'examen préalable de l'un des lecteurs de la Comédie.

Sur chaque pièce il sera remis par le lecteur un rapport à l'administrateur général qui en donnera connaissance avec son avis motivé à la Commission. Celle-ci décidera s'il y a lieu ou non à lecture ».

CHAPITRE II

FORMATION PROPREMENT DITE DU CONTRAT

La pièce entre les mains du directeur, la pièce lue, le contrat de représentation n'est pas encore formé ; en effet, il n'y a pas eu accord de volontés et l'auteur ne saurait en aucune manière se baser sur les appréciations même flatteuses du directeur ou des membres du Comité de lecture pour conclure à un engagement ferme.

Il faut que l'acceptation de l'ouvrage soit formelle.

Nous lisons dans le journal *le Droit* des 7 et 11 décembre 1832 :

« A la dernière audience du Tribunal de commerce présidée par M. Jay, une demande de dommages-intérêts était formée par M. Auger, homme de lettres, contre le directeur du Palais-Royal. M. Auger a prétendu que M. Dormeuil avait été *enchanté* d'un vaudeville qu'il lui avait présenté et qu'il lui en avait promis la représentation publique. Le Tribunal n'a pas considéré cet *enchantement* du directeur comme un engagement formel et a débouté le plaignant de sa demande ».

On ne saurait non plus considérer comme un engagement ferme, précis et formel de la part du directeur vis-à-vis de l'auteur ou des auteurs, les annonces publiées par certains journaux, alors que la participation du directeur à ces publications n'est pas établie. Cette preuve ne résulte pas davantage du fait que la pièce a été mentionnée au programme de l'année théâtrale, rédigé par les soins du directeur lui-même, si ce programme spécifie qu'il ne sera pas tenu compte de l'ordre dans lequel les pièces nouvelles sont mentionnées ; un tel programme, en effet, ne donne aux auteurs que l'espérance mais non pas la certitude d'être représentés soit au cours de la saison à laquelle s'applique le programme, soit au cours d'une saison ultérieure.

Ces derniers points ont été jugés dans un procès sur lequel nous reviendrons plus tard ; nous ne donnerons donc ici que les détails qui rentrent dans notre question.

Ce procès a eu lieu entre M. Carré, directeur de l'Opéra-Comique, d'une part, et MM. Bataille et Lazarri, d'autre part, au sujet d'un ouvrage lyrique intitulé « La Lépreuse ». Le jugement en a été rendu le 1^{er} décembre 1909, par la 1^{re} Chambre du Tribunal civil de la Seine (1).

« Attendu, y est-il dit, qu'Henry Bataille, dans le

1 *Gazette des tribunaux*, 19 décembre 1909.

courant du mois de juin, a soumis à Carré son drame modifié selon les indications de celui-ci, et qu'un certain nombre de journaux ont alors annoncé que le directeur de l'Opéra-Comique venait de recevoir pour être jouée prochainement une tragédie lyrique populaire en trois actes de M. Henry Bataille, musique de M. Sylvio Lazzari, intitulée « La Sorcière », mais qu'il y a lieu de reconnaître que rien n'établit que ces indications aient été fournies aux journaux dont il s'agit par Carré ;

« ... Attendu qu'au début de l'année théâtrale 1902-1903, Albert Carré a envoyé aux abonnés de l'Opéra-Comique une circulaire leur faisant connaître le programme de la saison qui allait commencer, et qu'au nombre des œuvres nouvelles parmi lesquelles le directeur de l'Opéra-Comique annonçait que seraient choisies celles devant composer les spectacles offerts aux abonnés dans le cours de la saison 1902-1903, figurait « L'Enfermé », musique de Lazzari ;

« Attendu que malgré cette annonce, « L'Enfermé » ne fut point représenté au cours de la saison théâtrale 1902-1903, mais qu'il est constant que Carré parlait toujours, dans ses communications aux auteurs ou à leurs amis, de son très vif désir de représenter leur œuvre ;

« Attendu que, le 19 juillet 1903, il adressait de Thoune à Bataille, une lettre contenant notamment le passage suivant : « Puisque l'occasion m'est offerte de

vous écrire, sachez que je serais fort heureux de pouvoir faire le plus tôt possible à M. Lazzari la joie de jouer « L'Ensorcelé », mais je suis retenu par des obligations prises antérieurement et auxquelles je ne puis me dérober ; qu'il patiente encore un peu » ; et qu'à une date qui n'est pas absolument précise mais qui paraît contemporaine de la lettre ci-dessus visée, il envoyait à Lazzari une carte de visite sur laquelle il avait écrit de sa main : « Très heureux d'apprendre les propositions qui vous sont faites pour une place de chef d'orchestre à la Gaîté. Cela vous permettra d'attendre avec patience le moment où je pourrai jouer votre ouvrage à l'Opéra-Comique. »

C'est sur ces faits reconnus constants que le tribunal condamna M. Carré.

Et maintenant, voyons quels partis peut prendre le directeur après avoir lu la pièce.

Il peut la refuser purement et simplement, l'accepter à corrections, l'accepter définitivement.

§ 1. — Refus.

En refusant une pièce qui lui a été présentée, le directeur ne fait qu'user de son droit et, dès lors, il n'engage en aucune façon sa responsabilité.

Injuriam non facit qui jure suo utitur.

Il peut même, après notification de son refus, inviter l'auteur à retirer son manuscrit, et, si celui-ci ne se

présente pas, lui faire sommation de retirer l'ouvrage; enfin, en cas de silence ou de refus, d'en opérer la remise dans un dépôt public aux risques et périls de l'auteur.

De son côté, l'auteur a toujours le droit de réclamer la restitution de son manuscrit refusé. La décision du directeur l'ayant totalement libéré, il retrouve la libre disposition de son œuvre et peut la porter à un autre théâtre.

Ici, le contrat de représentation ne s'est pas formé; il y a eu offre, mais pas acceptation. L'auteur, un instant engagé, est libre; le directeur n'a pas cessé de l'être.

Cependant, un jugement du Tribunal de commerce de 8 mai 1830 (*Gaz. des Trib.*, 9 mai), cité par MM. Lacan et Paulmier, décida que lorsqu'une pièce reçue à corrections est finalement refusée, le directeur doit être tenu à des dommages-intérêts envers l'auteur pour les dépenses que la mise au point de son œuvre a pu occasionner à celui-ci.

Comme les auteurs auxquels nous empruntons ces lignes, nous ne saurions admettre une pareille décision. Jusqu'au moment où la pièce est acceptée ou refusée, le directeur n'est engagé en rien. C'est à l'auteur de juger s'il veut ou non courir le risque de faire un travail, des efforts, des dépenses qui ne lui rapporteront peut-être rien.

§ 2. — Acceptation à corrections.

Lorsqu'une pièce n'est admise qu'à corrections, il n'y a pas de contrat définitif et l'auteur peut retirer son manuscrit. Le contrat ne se forme que lorsque les corrections ont été faites et acceptées par le directeur.

On lit dans la *Gazette des Tribunaux* du 17 mai 1834 :

« M. Martin-Deslandes, homme de lettres, avait cédé, à M. Porcher, pour une petite somme d'argent, un mélodrame intitulé « Le Mariage adultère », précédemment reçu à corrections au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Le cessionnaire s'empessa d'assigner les directeurs, MM. Crosnier et Harel, pour jouer cette pièce, sinon à lui payer une indemnité de 1,200 fr. Après un délibéré de plusieurs mois, le tribunal a décidé, ce soir, que la représentation n'aurait pas lieu, « attendu que l'auteur n'avait pas fait les corrections convenues et que la pièce était inachevée. »

Dix ans plus tard, pareille question était tranchée par le Tribunal de commerce, qui disait en son jugement du 26 octobre 1843 :

« Attendu que M^{me} Marc de Saint-Hilaire demande que M. Lireux, directeur du théâtre de l'Odéon, soit tenu, dans le délai à fixer par le tribunal, de faire représenter une tragédie en cinq actes et en vers qu'elle a remise à ce théâtre et qu'elle prétend reçue définitivement après une première lecture du Comité

qui l'a renvoyée à corrections, contestant la décision prise après une seconde lecture qui a définitivement refusé cette pièce, et ce, sous peine par le directeur de 100 francs par chaque jour de retard, et subsidiairement demande : 1° la nullité des engagements qu'elle dit avoir été pris avec le directeur ; 2° la libre disposition de sa pièce ; 3° un dédommagement de 500 francs pour le préjudice qu'il lui a causé ;

« Attendu que Lireux, directeur, oppose aux demandes de M^{me} Marc de Saint-Hilaire la décision du Comité de lecture qui, pour lui, a force de loi, et demande qu'elle soit déboutée de toutes ses demandes et condamnée aux dépens ;

« Attendu que, des débats et des pièces produites et des renseignements fournis au délibéré, il résulte pour le Tribunal qu'après une première lecture faite devant le Comité de lecture du théâtre de l'Odéon, M^{me} Marc de Saint-Hilaire a repris pour la corriger une tragédie en cinq actes et en vers, intitulée « Valentine de Milan » dont elle est l'auteur ;

« Qu'à tort elle s'est cru dispensée d'une seconde lecture, ayant interprété dans ce sens les égards et les ménagements qu'on avait eus pour elle lors et depuis la première lecture ;

« Qu'au surplus elle s'est volontairement soumise à une seconde lecture, à laquelle elle a assisté et dont elle doit subir la loi ;

« Par ces motifs, déclare M^{me} Marc de Saint-Hilaire

mal fondée dans ses demandes, fins et conclusions contre Lireux, directeur du théâtre de l'Odéon, l'en déboute et la condamne aux dépens. »

En 1859, le même différend fut soumis aux Tribunaux qui jugèrent dans le même sens.

M. Virgile Boileau, ayant déposé au théâtre de l'Odéon un drame en cinq actes et en vers, intitulé « La Loi salique », se vit rendre son manuscrit par le directeur, M. Vaëz, qui l'engagea en même temps à apporter des modifications à son œuvre. L'auteur suivit ces conseils et pensa qu'ainsi sa pièce recevrait un meilleur accueil. Elle fut refusée de nouveau. M. Virgile Boileau forma en conséquence une demande en paiement de 4,000 francs de dommages-intérêts. Le Tribunal, considérant qu'il ne justifiait pas que sa pièce ait été reçue définitivement, le déclara non recevable en sa demande et le condamna aux dépens (1).

Nous venons de voir le cas où le directeur a subordonné l'acceptation de la pièce à des corrections importantes. MM. Lacan et Paulmier font très judicieusement remarquer qu'il peut y avoir seulement critique de la part du directeur sur tel ou tel point de détail, sur certaines imperfections de style. Dans ce cas, disent-ils, « le directeur ne peut écarter la pièce sous le prétexte que les changements ne suffisent pas ; ce serait favoriser la mauvaise foi et donner à la

Le Droit, 12 mai 1859.

réserve qui accompagnait l'admission une portée qu'elle n'a pas ».

On a vu cette situation dans la fameuse affaire du « Foyer ».

Empruntons à M^e Henri Robert, avocat des demandeurs, l'exposé de l'affaire.

« Dans l'espèce qui nous occupe, « Le Foyer », M. l'administrateur général a lu, relu, refusé d'abord, repris ensuite, lu et relu pour la seconde fois « Le Foyer ». Après l'avoir lu et relu, il l'a accepté purement et simplement sans réserve et sans condition. Puis, tout à coup, après que la pièce avait été lue aux artistes, que les rôles avaient été distribués et collationnés, que les décors avaient été commandés, les maquettes exécutées, la pièce répétée et mise en scène, et ce, pendant dix-sept fois consécutives, M. Claretie, seul responsable de l'acceptation, mû par un sentiment d'intérêt personnel, s'apercevant que l'échéance approchait, que la représentation ne pouvait plus être différée et que l'éventualité qu'il espérait, dont nous reparlerons d'ailleurs avec toute la discrétion désirable, pour changer ses absorbantes fonctions d'administrateur général du Théâtre Français contre celles plus reposantes de secrétaire perpétuel de l'Académie française... (Quel excès d'ambition : être déjà immortel et vouloir devenir perpétuel !), M. Claretie, pris tout à coup de scrupules tardifs, s'apercevant au bout de deux ans que l'un des principaux protagonistes de la

pièce était sénateur et académicien, par un acte arbitraire et injuste, heureusement rare dans les annales théâtrales, surtout dans celles de la Comédie-Française, par un véritable coup de force, M. Claretie suspend brusquement les répétitions, exige des auteurs des modifications qui sont la refonte complète, la transformation absolue de leur œuvre ; il refuse de reprendre ces répétitions, il faut l'assigner. Voilà le procès qui vous est soumis ».

Le Tribunal donna gain de cause aux demandeurs, MM. Octave Mirbeau et Thaddée Natanson. Nous extrayons du jugement rendu le 20 mai 1908, les points suivants :

« Le Tribunal,

» Attendu qu'il n'appartient pas au Tribunal de juger la pièce de Mirbeau et Natanson qu'ils ont intitulée « Le Foyer », mais uniquement de rechercher et de dire si Claretie l'a reçue et s'il a en conséquence obligé la Société des Comédiens-Français, dont il est l'administrateur général, à la représenter sur la scène de la Comédie-Française ;

» Attendu qu'il est constant que les auteurs ont une première fois, en juillet 1906, proposé leur pièce à Claretie qui l'a refusée après quelques hésitations, en leur faisant connaître qu'il ne croyait pas devoir tenter « une épreuve qu'il trouvait dangereuse », et que, ce qui à son avis rendait la pièce impossible à la Comédie-Française, c'était le deuxième acte » ;

» Attendu que quelques mois plus tard, en décembre 1906, de nouvelles négociations se sont engagées entre les parties, ainsi qu'il résulte d'une lettre adressée par Mirbeau à Claretie le 13 décembre 1906 et d'une réponse de Claretie à Mirbeau, le 14 décembre 1906 ;

» Attendu qu'il est constant et non dénié que, conformément aux indications de rendez-vous contenues dans les lettres précitées, Mirbeau et Claretie se sont alors rencontrés et entretenus de la pièce « Le Foyer », et que quelques jours après, le 22 décembre 1906, Claretie a dressé à Mirbeau les deux lettres suivantes, l'une pour lui-même, et la seconde renfermée dans la première et destinée à Natanson :

« Mon cher ami (c'est la trêve des confiseurs), laissez
» passer pour annoncer la pièce (les annonces ne
» servent à rien), ce moment un peu fiévreux ; je n'ai
» pas besoin de vous dire que ceux qui pouvaient
» auprès de vous s'étonner du refus de la pièce,
» s'étonnent auprès de moi et de leurs camarades de
» son acceptation. Chacun a sa pièce dans sa poche ;
» je ferai une note intéressante et décisive dans quelques
» jours. Mais songez à la flagellation inutile et
» au dernier acte. Je vous assure que, dramatiquement
» parlant, j'ai raison. Tout à vous cordialement.
» Claretie. — P. S. Remettez, s'il vous plaît, cette lettre
» à M. Natanson ».

Et cette autre lettre :

« Cher Monsieur, j'ai reçu, après cette lecture nouvelle,
» « Le Foyer », dont votre collaborateur, M. Octave
» Mirbeau, m'a rapporté le manuscrit. Et quand vous
» aurez revu encore certains points tout à fait spéciaux,
» je compte que la Comédie trouvera là un succès
» digne de l'auteur des « Affaires sont les Affaires »
» et de vous, cher Monsieur. Très cordiaux et sincères
» sentiments. Claretie ».

« Attendu que les lettres ci-dessus visées, de
décembre 1906, précisent très complètement les con-
ventions qui sont alors intervenues entre Mirbeau et
Natanson d'une part et Claretie d'autre part, au sujet
de la représentation du « Foyer » sur la scène de la
Comédie-Française ;

» Attendu qu'il résulte desdites lettres que Claretie
a reçu la pièce et qu'il a ainsi contracté l'obligation
de la faire représenter sur le théâtre dont il est l'ad-
ministrateur général, mais que cependant il a exprimé
le vœu et donné aux auteurs le conseil que certaines
modifications y fussent apportées sur « des points tout
à fait spéciaux ; » que c'est ainsi, notamment, qu'il a
écrit le 22 décembre 1906 à Mirbeau : « Songez à la
flagellation inutile et au dernier acte. Je vous assure
que, dramatiquement parlant, j'ai raison ». Et à Natan-
son : « Quand vous aurez revu encore certains points
tout à fait spéciaux, je compte que la Comédie trou-
vera là un succès, etc... », et que, dans le même ordre
d'idées, Mirbeau lui répond, le 26 décembre de la

même année : « Soyez sûr que nous allons faire tout ce qui est possible pour les petites retouches demandées... » ;

« Attendu qu'il paraît constant que les petites retouches visées par les lettres ci-dessus transcrites ont été apportées à la pièce par les auteurs ; que l'année 1907 tout entière s'est écoulée sans que Claretie établisse qu'il ait été apporté aucune modification aux conventions ainsi arrêtées et précisées par les lettres de décembre 1906 ;

« Attendu qu'il est également constant qu'en février 1908, ces conventions ont reçu un commencement d'exécution par la lecture et par la distribution des rôles de la pièce ainsi modifiée aux artistes chargés de la représenter, par la commande des décors et enfin par dix-sept répétitions ordonnées par Claretie et dirigées par de Féraudy, préposé à cet emploi par le défendeur ;

» Attendu cependant que ces répétitions ont été, le 4 mars 1908, brusquement interrompues par ordre de Claretie, qui a fait connaître aux auteurs les motifs de sa détermination... ;

» Attendu que les demandes formulées par Claretie constituent de sa part la manifestation d'une volonté absolument différente de celle constatée par les lettres du 22 décembre 1906 ;

» Qu'en effet, à cette époque, il n'avait exprimé des vœux, donné des conseils de retouches de certains des

points spéciaux visés dans sa lettre du 5 mars 1908, mais qu'il n'avait aucunement subordonné la réception de la pièce aux modifications dont il s'agit, lesquelles, d'ailleurs, avaient en partie, et pour celles plus spécialement désirées par Claretie, été réalisées par les auteurs, tandis qu'en mars 1908, il transformait aux termes de ses lettres nouvelles, ses vœux et ses conseils de décembre 1906 en véritables conditions expresses et formelles, auxquelles il prétendait subordonner la représentation de la pièce des demandeurs ;

« Attendu que, dans ladite lettre du 5 mars 1908, il manifestait pour la première fois la volonté que les auteurs du « Foyer » apportassent à la pièce des modifications profondes et touchant à des points de leur œuvre véritablement essentiels et non plus seulement spéciaux comme ceux dont il était question en 1905 ; que c'est ainsi notamment qu'il prétendait imposer aux auteurs un dénouement différent de celui qu'ils ont, à tort ou à raison, cru devoir adopter... ;

« Attendu qu'il est manifeste que les auteurs n'ont jamais, dans une mesure quelconque, promis ni même laissé espérer à Claretie de telles retouches de leur pièce et qu'ils ne pouvaient, sans dénaturer leur œuvre et trahir leur pensée, souscrire à ces exigences de l'administrateur général de la Comédie-Française ;

« Attendu qu'il est non moins certain que celui-ci contreviendrait et manquerait aux conventions qu'il a, en décembre 1906, légalement formées avec Octave

Mirbeau et Thaddée Natanson, s'il persistait dans sa volonté nouvelle de subordonner la reprise et la continuation des répétitions du « Foyer » à la réalisation de modifications qu'au moment de la formation du contrat il n'avait point, à tort ou à raison, cru devoir imposer aux auteurs, à titre de conditions de la représentation de leur pièce ;

« Attendu enfin et surabondamment que l'acceptation définitive par Claretie de la pièce de Mirbeau et Natanson et l'obligation pure et simple de la Comédie-Française de la représenter serait encore, en tant que besoin, démontrée et confirmée par une lettre que Mirbeau a reçue de de Féraudy, sociétaire de la Comédie-Française, chargé par Claretie de la mise en scène et de la direction des répétitions du « Foyer », ladite lettre en date du 11 février 1908 et conçue dans les termes suivants : « Mon cher Mirbeau, votre lettre me surprend et je ne comprends pas votre crainte. Vous devez pourtant savoir que je n'ai pas deux manières de faire, — l'ardeur de la discussion a dû vous faire mal entendre ce que j'ai dit —, j'ai pourtant été très net ; quand M. Claretie a dit : « J'ai reçu la pièce ; le Théâtre Français la jouera, mais moi je donnerai ma démission ». J'ai répondu à M. Claretie : « J'aurai pour ma part un très vif chagrin de votre départ — et je l'ai déclaré, parce que je le pensais, à cause de nos excellentes relations — mais j'ai dit aussi — et c'est ce que vous avez mal entendu sans doute — « je ne suis qu'un artiste et un sociétaire de la maison » ;

« Attendu qu'il résulte de ce qui précède, que Mirbeau et Natanson sont fondés à exiger de la Comédie-Française, légalement engagée par l'acceptation de son administrateur général, la continuation des répétitions de leur pièce, « Le Foyer », et qu'il y a lieu de faire droit à leur demande, en réduisant toutefois dans une certaine mesure le chiffre de l'astreinte à laquelle ils concluent ;

« Par ces motifs,

« Dit que Claretie, ès-qualités, sera dans la quinzaine de ce jour tenu de reprendre les répétitions de la pièce de Mirbeau et de Natanson « Le Foyer » et ce, sous une astreinte de 100 francs par chaque jour de retard, pendant un mois, passé lequel délai il sera fait droit, etc. ».

Cette question des corrections devient tout à fait délicate quand il s'agit d'une pièce reçue à l'avance par le directeur.

L'espèce suivante fera comprendre les difficultés de la situation.

Madame Sarah Bernhardt s'était engagée envers M. Bataille, en décembre 1906, à jouer une adaptation du « Faust », de Goethe, écrite par lui, et cela dans le cours de l'année 1906-1907. Mais des retards dont ils s'accusaient réciproquement d'être la cause, menaçant de créer entre eux un différend, l'auteur et la directrice signèrent un nouveau contrat le 6 mai 1907, pré-

cisant que la pièce serait jouée le 1^{er} mars 1908 au plus tard.

L'œuvre ne fut pas représentée.

M. Bataille réclama la résiliation des conventions passées avec Mme Sarah Bernhardt. Celle-ci répondit en demandant à l'auteur le paiement d'un dédit de 6.000 francs et des dépenses faites pour monter la pièce.

Le 24 mai 1909, la 1^{re} Chambre du Tribunal civil de la Seine rendit son jugement :

« Attendu, y est-il dit, que le manuscrit qui avait été livré tableau par tableau, avant d'avoir été revu dans son ensemble par l'auteur, avait alors besoin d'être remanié; qu'on en trouve la preuve dans la correspondance qui a été versée aux débats et notamment dans une lettre du 3 janvier 1908, datée par erreur de 1907; que dans cette lettre l'auteur acquiesçait à la demande exprimée par Sarah Bernhardt de faire passer « La Belle au Bois dormant » avant « Faust » et lui indiquait qu'il irait la trouver le 6, afin, disait-il, « que nous voyions ensemble, tous les deux, le manuscrit en détail pour la mise en scène et pour que vous me fassiez part de toutes vos idées et de tous vos désirs » ;

« Attendu, cependant, que Bataille ne nie pas qu'il se soit abstenu de lire la pièce aux acteurs; qu'il ne conteste pas davantage qu'il n'ait jamais paru aux répétitions; que, si, après sa lettre du 3 janvier 1908,

il a fait des retouches aux premiers tableaux et notamment au prologue et aux tableaux de la taverne, il n'apparaît pas qu'il se soit inquiété des derniers tableaux ; que c'est donc sous l'empire d'une mauvaise humeur, qui s'explique dans une certaine mesure, que la directrice a écrit le 13 février à Bataille qu'elle avait dépensé des sommes importantes, que la pièce ne marchait pas, qu'elle était « assommante » et qu'il eût à reprendre son adaptation pour en faire une autre, ajoutant : « Je vous attendrai » ;

« Attendu que si l'on peut reprocher à Sarah Bernhardt de n'avoir pas mis plus tôt et régulièrement l'auteur en demeure d'avoir à se rendre compte personnellement de ce qui, suivant elle, mettait obstacle à la représentation de son adaptation, Bataille est lui-même en faute pour s'être désintéressé de la mise au point d'une pièce qu'il avait offerte à Sarah Bernhardt et qui, suivant l'intention bien évidente des parties contractantes, devait encore donner lieu à certaines retouches, même après le contrat du 6 mai 1907. »

M. Bataille ayant interjeté appel, nous trouvons dans l'arrêt de la Cour qui prononça la résiliation des conventions aux torts réciproques des parties, ces lignes encore plus explicites :

« Considérant qu'en ce qui concerne les retouches, il n'y a pas lieu de s'arrêter à la lettre du 3 janvier 1908, dans laquelle il annonce sa visite à l'intimée, que manifestement il s'agit là d'un échange de vues

touchant la « mise en scène » et que l'appelant n'a ni demandé, ni accepté la collaboration de l'intimée pour le remaniement de son ouvrage ; qu'à ce point de vue, sans doute, il n'est pas exact qu'une pièce une fois reçue demeure intangible ; qu'en effet, les circonstances peuvent rendre certains passages de nature à blesser le public et à soulever des incidents ; que, d'ailleurs, les répétitions, l'étude et la réflexion peuvent faire apparaître la nécessité de certains retranchements ou modifications ; que si, dans l'entreprise commune, il n'appartient qu'à l'auteur de les effectuer, il doit se soumettre à ceux qui lui sont justement réclamés, comme il a, dans ces termes, le droit de les imposer, sans, bien entendu, que ces tendances et le caractère de l'œuvre puissent être altérés ; qu'à cet égard Bataille n'a point fait de difficultés et qu'il résulte des exemplaires de l'intimée que les coupures pratiquées dans la pièce, depuis sa réception, atteignent dans leur ensemble le sixième du manuscrit primitif ;

« Qu'aussi bien l'intimée n'indique aucun changement qui lui ait semblé utile, qu'elle ait proposé à l'appelant et que celui-ci se soit refusé à opérer ; qu'elle a invité Bataille non à retoucher sa pièce mais à en « refaire une autre ».

L'auteur ne demandant pas à être joué, c'est sa libération du contrat qui lui fut accordée.

§ 3. — Acceptation pure et simple.

En cas d'acceptation pure et simple, il n'y a nul doute que dès le moment où cette acceptation est notifiée à l'auteur, le contrat est irrévocablement formé. Mais il n'est pas besoin d'un acte écrit et fait en double. Il faut et il suffit que l'accord des volontés ait eu lieu. Il n'y aura, suivant les cas, qu'une difficulté plus ou moins grande à faire la preuve.

Cette preuve n'est assujettie à aucun mode particulier. En cas de difficulté, c'est à l'auteur à employer devant les tribunaux les moyens juridiques qu'il estimera nécessaires pour arriver à établir la vérité.

S'il y a un traité écrit, la preuve est toute faite.

S'il n'en existe pas, la preuve est régie par le droit commun. C'est-à-dire qu'on pourra se servir de la correspondance des parties, des actes qui ont suivi le dépôt de la pièce, et, les directeurs ayant l'habitude de tenir le registre des pièces qu'ils acceptent, des livres du directeur. Ces livres feront preuve contre eux, car le directeur qui reçoit une pièce faisant acte de commerce, il y aura lieu d'appliquer les art. 1330 du Code civil, et 109 du Code de commerce.

Ainsi l'a jugé la 3^e Chambre du Tribunal civil de la Seine, dans un procès intenté par M. Sacha Guitry à M. Porel, directeur du Vaudeville.

M. Porel, ayant vu jouer sur la scène d'un petit

théâtre voisin de l'Opéra une comédie en trois actes de M. Sacha Guitry, intitulée « Nono », écrivit à l'auteur applaudi qu'il trouvait la pièce exquise et lui offrait de lui donner l'hospitalité plus enviée du Vaudeville. M. Sacha Guitry accepta avec joie la proposition de M. Porel. Or, trois saisons se passèrent sans que « Nono » fut représenté, malgré la lettre de M. Porel, malgré l'annonce que celui-ci en fit à ses abonnés et à son public dans la circulaire qu'il publie chaque année au début de la saison.

M. Sacha Guitry demanda contre le directeur du Vaudeville la résiliation de leurs conventions, la restitution du manuscrit et 4.000 fr. de dommages-intérêts. Il obtint gain de cause par ces motifs :

« ... Attendu que Porel ne dénie pas qu'il ait manifesté à Sacha Guitry son désir de transporter sa pièce sur la scène de la Chaussée d'Antin, qu'il reconnaît également que dans le programme de la saison 1906-1907 il a annoncé qu'il donnerait soit « Nono », soit « la Petite Jasmin » ;

« ... Attendu que dans le programme de la saison 1907-1908, Porel a rappelé à nouveau sous une forme autrement affirmative son dessein de monter « Nono » à l'occasion d'un spectacle coupé ;

« Qu'il ressort d'autre part d'une lettre qu'il avait adressée le 24 juin 1906 à la dame Charlotte Lysès, que, dès avant cette date, Porel avait pris des engagements vis-à-vis de cette artiste et que ces engagements

ne pouvaient avoir trait qu'à la pièce de « Nono » ; qu'en effet, après l'avoir avisée qu'il ne pouvait lui donner place dans la composition de sa troupe pour la future campagne théâtrale, le directeur du Vaudeville ajoutait : « Ce que M. Sacha Guitry et moi vous avons promis se fera, j'espère, dans la première partie de ma saison et en bonne place. Nous entrerons ainsi davantage en relations et, si une occasion se présente pour un autre spectacle, comptez que je la saisirai » ; que cette lettre dont les défenseurs ne peuvent donner aucune explication raisonnable ne peut s'expliquer que par ce fait que, soit sur la demande de Sacha Guitry, soit d'accord avec lui en cela, Porel avait engagé l'actrice pour jouer « Nono » ; que, rapprochée des indications si catégoriques du programme de 1907-1908, elle constitue des présomptions graves, précises et concordantes pour qu'il soit permis de dire que le demandeur a fait indirectement la preuve de la réception de sa pièce ; etc. . . » (1).

Ceci est le droit commun. Mais si l'auteur est membre de la Société des Auteurs et que le théâtre auquel il s'est adressé soit lié par traité avec celle-ci il aura d'autres moyens de preuve. En effet, il résulte des traités généraux, qu'au cas de réception de toute pièce, le directeur doit inscrire sur un registre *ad hoc* le titre et le nombre d'actes de l'ouvrage et le nom de

(1) *Le Droit*, 29 septembre 1910.

l'auteur et du compositeur s'il y a lieu. Un numéro d'ordre doit fixer la date de la réception.

Le directeur doit en outre remettre à l'auteur un récépissé de dépôt daté et signé; dans les six mois de cette remise, le directeur devra faire savoir à l'auteur s'il refuse la pièce ou s'il la reçoit.

L'auteur que protègent ces traités est donc bien armé pour faire reconnaître son droit.

Mais, bien entendu, il ne faut pas conclure de là que celui qui, pouvant user de ces formalités, ne les a pas employées, n'est pas libre de faire la preuve du droit commun.

Le cas s'est présenté deux fois dans ces dernières années.

Le comte Prozor, traducteur des œuvres d'Ibsen, demandait à faire la preuve de la réception par M. Franck, directeur du Gymnase, d'une pièce intitulée : « Quand nous nous réveillerons d'entre les morts ». Le jugement de la 2^e Chambre du Tribunal de la Seine, du 10 janvier 1904 (1) décida que l'art. 1^{er} de la convention de la Société des Auteurs, relatif à la réception des ouvrages, ne concerne que le cas le plus fréquent, celui où un auteur apporte son manuscrit en demandant la réception de sa pièce, mais que cet article n'exclut pas la preuve du droit commun. Cette preuve, toutefois, doit être une manifestation non

(1) *Le Droit*, 26 janvier 1904.

équivoque de l'intention des parties. Ainsi l'envoi par un directeur à un auteur d'une telle dépêche : « Demandons privilège nouvelle pièce Ibsen pour Gymnase » ne suffit pas, par elle-même, à établir le contrat de réception, mais contient le commencement de preuve par écrit prévu par l'art. 1347 du Code civil, parce qu'émanant du défendeur et rendant vraisemblable le fait allégué, donc autorisant l'admission de la preuve testimoniale et même des simples présomptions graves, précises et concordantes.

Dans l'espèce, ces présomptions furent la teneur de la dépêche, et, chose importante à noter, la distribution des rôles aux artistes.

Le 9 décembre 1911, la 3^e Chambre du Tribunal civil de la Seine rendait son jugement dans le procès intenté par MM. Docquois et Gauthier-Villars dit Willy, d'une part, et M. Porel, directeur du Vaudeville.

Les auteurs prétendaient que leur pièce, intitulée « La petite Jasmin », déposée entre les mains de M. Porel avait été acceptée par lui, en se fondant non pas sur la convention intervenue entre les directeurs de théâtres et la Société des Auteurs dont ils faisaient partie, mais sur le fait que M. Porel avait mentionné « La petite Jasmin » dans le programme de sa saison et qu'il en avait parlé dans deux articles écrits par lui au *Figaro*.

Le Tribunal les débouta de leurs demandes :

« Attendu que les demandeurs n'ont pas exigé de

Porel l'accomplissement des formalités spécifiées dans l'article 1^{er} des conventions passées entre la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques et le directeur du Vaudeville ;

« Qu'en l'absence de ce mode de preuve organisé par la Société en vue de protéger également les droits des auteurs et ceux des directeurs de théâtre et d'éviter toute contestation sur le point de savoir si une pièce a été ou non acceptée, il appartient à Docquois et Gauthier-Villars d'établir par les modes de preuve de droit commun que leur pièce aurait été reçue par Porel ;

« Attendu que les demandeurs entendent tirer cette preuve de la seule circonstance que Porel, en 1906 et 1907, en faisant connaître au public dans deux opuscules intitulés : l'un « Menu de ma Saison », l'autre : « Mon Programme », et dans deux articles publiés sous sa signature dans *le Figaro* aux dates des 1^{er} septembre 1906 et 2 septembre 1907, ses projets pour la saison qui allait s'ouvrir, a fait figurer « La petite Jasmin » au nombre des pièces qu'il se proposait d'offrir au public ;

« Mais attendu que cette mention, à elle seule, et en l'absence de toute autre présomption venant la corroborer, est insuffisante pour tenir lieu d'acceptation formelle de la part de Porel ; qu'il faut y voir plutôt, suivant les termes de celui-ci, l'expression d'une « intention » manifestée à deux reprises de donner

suite aux propositions que les auteurs lui avaient faites sans exiger de lui, en retour, une réponse immédiate et un engagement formel ; »

« Par ces motifs, déclare, etc. . .

Lorsqu'il s'agit d'une pièce lyrique, les délais de la réception ne courent que du jour où le compositeur a remis au théâtre, contre un récépissé qui doit lui être immédiatement délivré, sa partition entière complètement orchestrée et instrumentée.

Dans le droit commun, si un livret est reçu, l'auteur doit présenter son compositeur ; dans le cas où le directeur refuse ce dernier, il doit, dans le délai d'un mois, en proposer trois autres parmi lesquels l'auteur est tenu de choisir. Si l'auteur n'en agréé aucun, la réception du livret est nulle.

D'après un vote de la Commission des Auteurs :
« lorsqu'un livret reçu par un directeur de théâtre lyrique est remis par lui à un compositeur pour en écrire la musique, il y a lieu de considérer l'ouvrage comme définitivement reçu ».

TITRE II

EFFETS DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION

Une fois l'acceptation bien établie, même s'il n'y a pas encore eu remise du manuscrit entre les mains du directeur (ceci pour le cas où la pièce a été reçue d'avance) le contrat est formé et les deux parties sont également liées.

Voyons de quelles obligations chacune d'elle est tenue.

CHAPITRE I^{er}

§ 1. — Obligations de l'auteur.

La première obligation incombant à l'auteur qui a vu sa pièce reçue est de la laisser jouer. S'il manquait à son engagement, faisant obstacle de quelque façon que ce soit au droit de son co-contractant, il pourrait être actionné devant les tribunaux pour se voir condamné à l'exécuter (1).

Il a paru à certains esprits, et nous faisons entièrement nôtre leur opinion, que l'obligation contractée par l'auteur était d'une espèce particulière, que la représentation de sa pièce pouvant avoir pour lui les plus graves inconvénients, que la pensée humaine n'étant pas une chose de même essence que celles qui font généralement l'objet des contrats, il devait lui être reconnu le droit de pouvoir toujours se soustraire à son engagement en indemnisant, bien entendu, le directeur.

(1) Le seul cas où il ne pourrait être contraint qu'à payer une indemnité, sans voir son œuvre représentée malgré lui, est celui où il aurait conservé le manuscrit de sa pièce.

Cette thèse fut soutenue pour la première fois dans un procès intenté par Alexandre Dumas père contre l'Odéon.

L'auteur des « Trois Mousquetaires » avait passé un traité avec M. Harel, directeur de l'Odéon, pour son drame : « Christine de Suède ». Des retards successifs et la possibilité avouée de faire représenter sa pièce à la Comédie-Française décidèrent Dumas à intenter un procès à Harel, demandant la restitution de son manuscrit, et s'appuyant surtout sur ce que « un engagement ne saurait lier un auteur, toujours libre de reconnaître ou de décliner la juridiction du public, même après la lecture et la réception d'une pièce à un comité théâtral ». M. Harel justifia les infractions qui lui étaient reprochées, et la doctrine soutenue par l'avocat de l'auteur ne fut pas adoptée par le tribunal qui ne fit pas droit à la demande de Dumas (1).

Le jugement était fondé « sur ce que les engagements tiennent lieu de loi à ceux qui les ont contractés ; que M. Alexandre Dumas, par convention intervenue entre le directeur de l'Odéon et lui, s'était engagé à laisser jouer son drame de « Christine de Suède », et qu'il n'était pas justifié que le directeur eut donné lieu à M. Dumas de retirer sa pièce en n'exécutant pas ses engagements. »

Nous sommes pourtant avec Dumas contre ce

(1) *Gazette des Tribunaux*, 10 févr. 1830.

jugement et contre l'opinion de MM. Vivien et Blanc et de MM. Lacan et Paulmier. Nous pensons, en effet, que l'auteur devrait toujours avoir le droit de reprendre son œuvre, que cette production directe de son esprit, que son esprit même, dirons-nous, ne devrait pas pouvoir être livré au public contre son gré.

On objectera que ce privilège que nous invoquons pour les œuvres de la pensée n'est nulle part ; que le contrat étant passé, rien ne peut délier l'auteur de son engagement, sinon le bon vouloir ou la faute de son co-contractant, qu'enfin il n'y a pas lieu de favoriser l'un aux dépens de l'autre.

Reprenons ces trois points qui sont les trois principaux arguments de nos adversaires.

Non, ce privilège que nous réclamons ne se trouve dans aucun article du Code, mais il est dans la conscience, et il y est au nom de la supériorité de la pensée sur la matière, des idées sur les faits. Le travail de l'esprit est une valeur marchande quand il est matérialisé par le livre ou la scène, soit, mais aussi, mais avant tout, c'est une propriété intellectuelle dont il ne faut pas qu'on puisse être jamais dessaisi complètement.

Précisons.

Le commerçant qui a proposé au désir des acheteurs des objets, exposés avec leur prix, est immédiatement et totalement dépouillé de tous ses droits sur eux par le seul fait qu'un acquéreur a accepté le prix demandé.

L'auteur qui a porté sa pièce au directeur offre à celui-ci son droit de faire jouer l'ouvrage. Donc, et comme le commerçant, l'auteur, par la seule acceptation du directeur, devrait être dépouillé sans retour (tant que le directeur agit comme il le doit) du droit de jouissance qu'il a offert à celui-ci.

C'est contre ce dessaisissement logique que nous nous élevons. Un pas a été fait d'ailleurs dans le sens que nous indiquons, à propos du contrat d'édition, frère de celui qui nous occupe.

M. Anatole France avait, en 1878, vendu à l'éditeur Lemerre, qui lui en avait payé le prix, un ouvrage sur l'Histoire de France. Celui-ci jugea bon de laisser le manuscrit dans ses cartons, M. Anatole France étant encore à cette époque inconnu du public. Les années passèrent. Puis, la célébrité étant venue couronner le talent de l'auteur, M. Lemerre se souvint de l'ouvrage acheté autrefois et résolut d'en tirer bénéfice. M. Anatole France protesta contre la publication d'une œuvre que l'évolution et la maturité de son esprit ne lui faisaient plus approuver. Il reconnaissait la validité du traité passé plus de 30 ans auparavant, mais demandait qu'on lui permît de résilier, moyennant remboursement de la somme qu'il avait reçue, un contrat dont sa réputation, sa conscience d'homme de lettres pouvaient souffrir. Le Tribunal lui donna gain de cause : « Attendu que la demande d'Anatole France est fondée, non sur l'inexécution par Lemerre

de ses obligations, mais bien sur l'impossibilité où ce dernier est placé d'exécuter celles-ci sans causer un préjudice à son co-contractant (1).

Nous espérons que ce jugement servira de précédent à la jurisprudence et que la doctrine dont l'attention aura été attirée sur ce point reconnaîtra le bien fondé de notre théorie.

Pour réfuter le second et le troisième points de la thèse de nos adversaires, c'est encore et toujours sur l'intérêt moral de l'auteur que nous nous appuyons. Oui, l'auteur doit avoir le droit de se refuser à exécuter ses engagements après la passation de l'acte ! Oui, il y a lieu de le favoriser !

Qui sont en effet les parties en présence ? L'une est un créateur, l'autre un commerçant. Bien que nous jugions parfaitement égale la respectabilité de l'une et de l'autre profession, nous ne pouvons nous empêcher de réclamer la faveur du législateur pour celui dont le premier souci est, presque toujours, de produire une œuvre d'art, alors que son co-contractant cherche avant tout à gagner de l'argent.

Lorsqu'un auteur, considérant que son œuvre ne doit pas voir le jour, jugeant que la façon dont elle est jouée dénature sa pensée, ou pour toute autre raison que les tribunaux auront à apprécier, demande la rupture du contrat de représentation, nous croyons

(1) *Le Droit*, 4 janvier 1912; — *Gazette des Tribunaux*, 31 décembre 1911.

que le patrimoine intellectuel du pays ne peut qu'y gagner. Et c'est donc finalement au nom de l'intérêt général que nous réclamons pour l'auteur ce droit nouveau, ce privilège.

Mais cette situation ne se voit pour ainsi dire plus à l'heure actuelle, auteurs et directeurs prenant soin, quand ils ne peuvent se réclamer des traités de la Société des Auteurs, d'insérer dans leurs conventions une clause pénale obligeant la partie défailante à payer à l'autre une somme déterminée.

Comme c'est bien plus souvent le directeur qui refuse de remplir ses obligations que l'auteur, nous traiterons ce point en étudiant les droits et les devoirs du directeur.

La seconde charge incombant à l'auteur est de laisser jouer sa pièce telle qu'il l'a livrée. Les corrections qu'il veut y apporter, les suppressions ou les adjonctions qu'il veut y faire doivent avoir lieu de bonne foi, c'est-à-dire avec l'assentiment du directeur. Si les deux parties ne s'entendent pas à cet égard, la pièce doit être jouée telle qu'elle était au moment de sa réception.

Voyons dans la jurisprudence quelques jugements confirmant ce point de droit.

M. Laverpillière, auteur d'une pièce intitulée « Le Sage soi-disant », réclama auprès du Théâtre Français pour obtenir la représentation de son œuvre reçue. Le

Comité d'administration invita l'auteur à la modifier, et, le 27 novembre 1831, il prit l'engagement formel de la mettre à l'étude trois mois après. Ce délai s'écoula sans que la Comédie-Française songeât à tenir sa promesse. M. Laverpillière l'assigna alors devant le Tribunal de commerce. Le Comité d'administration s'excusa en soutenant que l'auteur avait fait subir à sa pièce, depuis sa réception, des changements si considérables qu'il y avait nécessité de la soumettre à l'épreuve d'une seconde lecture. Mais le Tribunal pensant que la promesse du 27 novembre 1831 impliquait de la part du Comité, approbation positive des changements faits jusqu'à ce jour, ordonna que, si les parties ne pouvaient se mettre d'accord sur les changements ultérieurement faits ou sur les modifications qu'il convenait de faire, ces derniers changements seraient considérés comme nonavenus (1).

Deux ans après, le 15 mars 1834, le Tribunal de commerce rendit un jugement dans le même sens :

« Attendu que les directeurs du théâtre de la Gaîté avaient en 1830 reçu la pièce intitulée « Le Vagabond » ; que par cette réception un contrat s'était formé entre eux et les auteurs ; que ces derniers ont dû compter sur la représentation de leur ouvrage ; que si cette représentation n'a pas eu lieu jusqu'à ce jour, ce retard est du fait seul des directeurs du théâtre ;

(1) *Gazette des Tribunaux*, 3 septembre 1832.

« Attendu que les auteurs ont réclamé à la date du 19 mars 1833 auprès des directeurs que la représentation de leur pièce eût lieu immédiatement ; que si, postérieurement à cette réclamation, ils ont consenti à faire quelques changements, et particulièrement à y ajouter des couplets, c'était dans l'intérêt commun, et qu'on ne saurait voir dans ce fait renonciation de leur part à réclamer l'exécution du contrat primitif ; que les directeurs ne sauraient se soustraire à l'exécution de ce contrat sans être tenus d'indemniser les auteurs qui ont été privés des bénéfices qu'ils auraient pu tirer de leur manuscrit ;

« Par ces motifs, condamne les directeurs du théâtre de la Gaîté à représenter, dans le délai de deux mois à compter de ce jour, la pièce intitulée « Le Vagabond », telle qu'elle a été primitivement reçue par eux en 1830, sinon, etc. . . »

Deux ans après son procès au sujet du « Sage soi-disant », M. Laverpillière actionnait à nouveau la Comédie-Française.

Cet auteur avait fait recevoir au Théâtre Français en 1822, « Les deux Mahométans », comédie en trois actes.

Les répétitions commencèrent à cette époque ; mais un artiste chargé de l'un des principaux rôles engagea l'auteur à refondre sa pièce en un acte. L'auteur fit ce qu'on lui conseillait et déposa son nouveau manuscrit au théâtre. En 1833, il était encore dans les cartons,

et, sur la réclamation de l'auteur, on lui répondit que la pièce n'étant plus la même que celle qui avait été reçue, il y avait lieu à une nouvelle lecture. M. Laverpillière fit appel au Tribunal de commerce qui, après avoir renvoyé les parties devant M^e Blaze, arbitre rapporteur, décida qu'il n'y avait pas lieu à une nouvelle lecture devant le Comité ; qu'en conséquence, la pièce serait jouée dans le délai d'un mois à peine de 50 francs par jour de retard.

M. Jouslin de Lasalle, administrateur général du Théâtre Français, fit appel de ce jugement, exposant que « Les deux Mahométans » avaient été reçus en trois actes ; que le Comité de lecture n'avait pas demandé la réduction en un acte ; que l'auteur avait retiré son ouvrage et qu'il y avait lieu d'exiger une nouvelle lecture.

La Cour confirma le jugement du Tribunal de commerce, en décidant toutefois qu'une nouvelle lecture devait avoir lieu au Comité, à moins que le directeur ne préférât jouer la pièce en trois actes telle qu'elle avait été reçue (1).

L'auteur qui a fait recevoir une pièce à un théâtre n'est pas seulement obligé de la laisser jouer et de la laisser jouer dans la forme où elle a été acceptée, il doit encore s'abstenir de lui créer une concurrence en

(1) *Gazette des Tribunaux*, 19 mars 1835.

portant la même pièce à un autre théâtre. S'il le fait, il est passible de dommages-intérêts.

Nous avons traité ce point au début de notre travail à propos du choix d'un théâtre. Nous n'y revenons donc pas. Ajoutons simplement que, si le second directeur acceptant connaissait l'engagement précédent, il pourrait être condamné avec l'auteur aux dépens.

Ainsi a statué la 1^{re} Chambre du Tribunal civil de la Seine, dans son jugement rendu le 25 juin 1856, à propos de « La Dame de Montsoreau », de Dumas.

MM. Dumas et Maquet s'étaient engagés envers M. Hostein, directeur du théâtre de la Gaîté, à lui remettre dans le délai de trois semaines, — on était au mois d'octobre 1850, — le manuscrit de « La Dame de Montsoreau ».

Plusieurs années après, les auteurs croyant cette convention résiliée, M. Hostein étant resté trois ans sans en demander l'exécution, s'engagèrent à composer pour le théâtre du Cirque, un drame à tableaux portant le même titre. M. Hostein réclama alors l'exécution de la convention de 1850, et le Tribunal lui donna gain de cause en condamnant Dumas et Maquet à lui livrer leur manuscrit dans les trois semaines et, non seulement en interdisant au directeur du théâtre du Cirque de jouer le drame, « attendu qu'il résulte des circonstances établies dans la cause, qu'il a eu pleine connaissance de l'engagement pris avec Hos-

tein », mais encore en le condamnant aux dépens de son intervention dans l'instance (1).

Ajoutons enfin que si le second directeur avait ignoré la première convention, la pièce resterait acquise à celui des deux qui produirait un contrat régulier (2).

Une difficulté toute nouvelle vient de naître à propos de cette dernière obligation de l'auteur.

Les auteurs de la pièce « Tire au flanc » cédaient il y a quelques mois à la direction du théâtre Déjazet tous leurs droits de représentation sur ladite pièce moyennant un certain prix. Or, une Société de cinématographes vint par la suite trouver les auteurs et leur demanda un scénario de leur œuvre afin d'en faire un « film ». Ceux-ci n'hésitèrent pas, firent le travail demandé, et leur pièce parut sur les écrans lumineux. Mais la direction du théâtre Déjazet se jugea lésée dans ses droits établis par le contrat passé entre elle et les auteurs, et porta le différend devant la Commission des auteurs.

L'affaire est encore pendante.

Les auteurs déclarent qu'ils ont bien abandonné leurs droits de représentation, mais non leurs droits d'édition ; que la reproduction cinématographique d'une œuvre n'est pas autre chose qu'une édition illustrée ;

1) *Gazette des Tribunaux* et *le Droit*, 26 juin 1836

(2) *Le Droit* des 26-27 septembre 1849.

que donc ils ne peuvent être actionnés pour concurrence déloyale.

La direction, d'autre part, prétend que le cinématographe est une chose toute différente de l'illustration ; qu'il manque bien, à vrai dire, la parole jointe à la mimique, mais que cette dernière, par la reproduction minutieusement exacte du jeu des acteurs, est du théâtre et non de l'illustration.

L'affaire, disons-nous, est devant la Commission des auteurs. Pour notre part nous ne doutons pas que la direction du théâtre Déjazet, cessionnaire du droit de reproduction de « Tire au flanc », ne soit entièrement fondée à poursuivre les auteurs (1).

§ 2. — Droits de l'auteur.

Aux termes des traités passés entre la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques et les directeurs des théâtres de Paris, l'auteur seul a le droit de distribuer les rôles de sa pièce. Mais ce droit a des limites. L'auteur ne peut exiger de la direction l'engagement souvent fort onéreux d'artistes étrangers à la troupe du théâtre. C'est parmi celle-ci qu'il doit faire son choix, et encore est-il tenu de donner aux acteurs des rôles rentrant dans leur emploi.

(1) Voir à propos de la reproduction cinématographique : *Ann. propr. industr.*, année 1910, p. 123 et 127 ; — *L'Art et le Droit*, 1911, p. 48 e 299.

Cette distribution, écrite en double exemplaire et revêtue des signatures du directeur et de l'auteur, doit être échangée entre eux à l'époque où la pièce est mise en répétitions. En cas de contestation ils sont mis en demeure de produire un exemplaire qui a force de loi.

Si, après cette distribution convenue et arrêtée entre le directeur et l'auteur, un ou plusieurs artistes désignés refusaient leurs rôles par suite de conventions particulières entre le directeur et eux, l'auteur serait en droit de retirer sa pièce et serait recevable à exiger l'indemnité prévue pour le cas de retard dans les délais stipulés pour la première représentation.

Si une maladie ou tout autre cas de force majeure venaient, pendant les répétitions, mettre un des principaux artistes dans l'impossibilité de créer le rôle qui lui avait été distribué, le directeur et l'auteur s'entendraient à l'amiable pour une autre distribution, et s'ils ne pouvaient s'accorder, ils nommeraient des arbitres. Dans ce cas, l'auteur aurait le droit de s'opposer à la représentation de sa pièce par d'autres artistes que ceux précédemment choisis, sauf à attendre le rétablissement de ces acteurs.

MM. Alexandre Dumas et Brunswick, auteurs d'une pièce en trois actes intitulée « Le Marbrier », reçue au théâtre du Vaudeville, avaient, conformément aux traités, distribué les deux principaux rôles à Bocage et à Mme Doche. Mais celle-ci devait prendre son congé

le 15 mai, et divers remaniements faits à la pièce ne l'ayant rendue jouable que le 12 mai, la distribution indiquée par les auteurs devenait impossible en ce qui concernait le principal rôle de femme. L'administration se crut alors en droit de faire une nouvelle distribution ; mais les auteurs ne l'acceptèrent pas et s'opposèrent à la représentation de leur pièce si l'artiste désignée par eux ne jouait pas. La 1^{re} Chambre du Tribunal civil de la Seine leur donna gain de cause par un jugement où nous relevons les points suivants :

« Attendu qu'aux termes des conventions arrêtées entre les auteurs dramatiques et le directeur du théâtre du Vaudeville, l'auteur d'une pièce présentée et acceptée a seul le droit d'en distribuer les rôles ;

« Que, si la distribution proposée paraît devoir donner lieu à quelque inconvénient, l'auteur doit s'entendre avec l'administration, et que, s'ils ne peuvent s'accorder, ils doivent nommer des arbitres ;

« Attendu que Dumas et Brunswick, en s'opposant à ce que leur ouvrage soit représenté par des acteurs autres que ceux qu'ils ont choisis, ne font qu'user de leur droit ;

« Par ces motifs, etc. » (1).

Si maintenant, la pièce étant en cours de répétitions ou même s'agissant d'une reprise, une autre distribution de rôles était nécessaire, le directeur devrait se

1) *Le Droit*, 21 mai 1854.

concerter avec l'auteur ; au cas seulement où celui-ci ne s'en occuperait pas ou serait absent, le directeur pourrait y pourvoir lui-même.

Si l'auteur enfin avait laissé ce soin au directeur, celui-ci ne pourrait se prévaloir dans la suite de l'absence de l'auteur pour excuser des retards dans l'exécution de la pièce.

Ainsi l'a jugé la 4^e Chambre du Tribunal civil de la Seine le 12 décembre 1856, dans un procès intenté par M. Xavier Forneret contre M. Charles Desnoyers, directeur de l'Ambigu.

Un acte sous-seing privé, intervenu entre les deux parties le 2 juillet 1855, relatait l'engagement pris par M. Desnoyers de jouer une nouvelle pièce de M. Forneret et de reprendre les représentations d'une précédente avant la fin de l'année. Les pièces ne furent pas jouées. M. Forneret plaida. Le défendeur soutint qu'il était impossible de mettre ces pièces en scène, parce qu'elles étaient injouables, objectant en outre que l'auteur, mis en demeure de distribuer les rôles aux acteurs, avait refusé d'entrer dans ces détails.

Le Tribunal rejeta les excuses du directeur, « attendu qu'il allègue en vain que ce dernier (l'auteur) devait préalablement s'occuper de la distribution des rôles et faire agréer les pièces par l'autorité ; qu'il est au contraire établi qu'il s'était chargé seul de l'accomplissement de ces démarches ;

« Attendu que dans ces circonstances Forneret a éprouvé un préjudice dont il lui est dû réparation ;

« Par ces motifs, condamne, etc. ».

Un droit incontestable de l'auteur est d'assister aux répétitions de sa pièce, tant à cause de la distribution des rôles, de la mise en scène, des indications à donner aux artistes, qu'en vue des changements qu'il peut avoir à faire à son œuvre. S'il n'est pas prévenu, comme l'usage le veut, de la mise en répétition de sa pièce et qu'ainsi, il ne puisse y assister et en surveiller l'exécution, il a le droit à réparation du préjudice causé par le directeur.

Dans un procès intenté en 1869 par M. Deschamps contre M. Montrouge, directeur des Folies Marigny, nous relevons dans le jugement les points suivants :

« En ce qui touche les répétitions :

« Attendu que Deschamps n'a pas été prévenu suivant l'usage de la mise en répétitions de la susdite pièce ; qu'en conséquence, il n'a pu assister aux dites répétitions et surveiller l'exécution de son œuvre ;

« Par ces motifs,

« Condamne Montrouge à payer à Deschamps la somme de 100 francs pour tous dommages-intérêts, le condamne en outre en tous les dépens (1) ».

Si au contraire étant prévenu, l'auteur ne se présente pas lorsque sa pièce est mise en répétitions et

(1) *Gazette des Tribunaux*, 5 février 1869.

qu'il ne se fasse pas représenter par un fondé de pouvoirs, il ne serait pas admis à réclamer l'indemnité stipulée en cas de retard à la représentation, le directeur ne pouvant être obligé de jouer d'office des pièces aux répétitions desquelles l'auteur n'aurait pas paru.

Qu'arrivera-t-il si les répétitions en cours viennent à être suspendues par le fait du directeur ? Quels sont les droits de l'auteur ?

Dans ce cas, nous disent les règles de la Société des Auteurs, il faut attendre trois mois. Si, ce délai passé, les répétitions ne sont pas reprises, l'auteur a les mêmes droits que si le directeur avait laissé écouler les délais convenus, c'est-à-dire qu'il pourra demander la résolution du contrat et aura droit en outre à des dommages-intérêts. Quant au directeur, il ne saurait se retrancher derrière des considérations étrangères au traité passé entre l'auteur et lui. Ainsi, il ne lui est pas permis de déduire des délais fixés, le temps écoulé pendant une clôture annuelle ou pour tout autre cause volontaire de fermeture non plus que celui pris par le succès d'une pièce en cours de représentation (1).

Ainsi l'a jugé le Tribunal de commerce, le 6 juin 1844, dans un procès intervenu entre M. Dupin et M. Lireux, directeur de l'Odéon (2).

(1) Les droits de l'auteur sont les mêmes, qu'il s'agisse d'une reprise ou d'une pièce nouvelle.

(2) *Gazette des Tribunaux*, 7 juin 1844.

Enfin, en ce qui concerne les œuvres lyriques, lorsque l'auteur et le compositeur négligent d'assister aux cinq dernières répétitions de leur ouvrage ou de s'y faire représenter, tous les changements faits ou tout complément d'orchestration opéré pendant leur absence peuvent être maintenus.

La question des décors est souvent une source de difficultés entre auteur et directeur. A moins de conventions contraires, l'un et l'autre ont le droit de s'en occuper et c'est une entente qui doit en régler le choix.

Les répétitions ont suivi leur cours, les rôles sont sus, la pièce est au point, le jour de la première représentation reste à fixer. C'est encore à l'amiable que l'auteur et le directeur doivent s'entendre pour cette décision. S'il y a désaccord entre eux, des arbitres choisis par les parties décideront (1).

Ainsi pourrait-il arriver si l'auteur jugeait que les artistes ne sont pas suffisamment en possession de leur rôle, ou trouvait inopportune la date désirée par le directeur. Son intérêt est une garantie de la justice de sa demande et constitue son droit.

Si l'auteur justifiait pour retarder la première représentation de l'imperfection ou du non-achèvement de sa pièce, le directeur pourrait le mettre en demeure de rendre sa pièce jouable ; son droit serait limité au

(1) Art. 6, § 2 du traité-type de 1907.

délai de trois jours et, ce délai expiré, le directeur pourrait passer outre. En effet, dès le jour où l'auteur a livré sa pièce à un directeur par un contrat formel, il ne peut tenir celui-ci à sa merci et retarder ou annuler à son gré le but de leurs conventions, en ne terminant pas son œuvre.

Dans un procès survenu entre M. Mario Uchard, auteur d'une pièce intitulée « La Charmeuse », contre M. de Beaufort, directeur du Vaudeville, à la date du 21 janvier 1865, l'auteur, déclaré par le Tribunal non recevable et mal fondé dans sa demande (il s'opposait à la représentation de sa pièce à cause de la maladie du principal interprète) interjeta appel et, devant la Cour, produisit un moyen nouveau, tiré de ce qu'il s'était réservé de composer le dénouement de sa pièce lors des dernières répétitions.

La Cour n'accepta pas ce moyen :

« Considérant que c'est de son consentement que les répétitions avaient été commencées sans que le dénouement fut complètement arrêté ; que par là même il s'était engagé à le compléter au jour où cela deviendrait indispensable ;

« Que Mario Uchard l'a estimé ainsi lui-même, puisque, en se pourvoyant devant les premiers juges pour empêcher la représentation de sa pièce, il n'a pas même articulé à l'appui de sa demande le défaut de dénouement et qu'il présente ce moyen seulement devant la Cour ;

» Considérant que, dans les contrats, les conditions potestatives ne se présument pas et seraient, dans tous les cas, sans effet ;

» Que Mario Uchard, ayant livré sa pièce au directeur du Vaudeville par une convention formelle, ne peut être seul maître de l'exécution du contrat et le rompre à son gré, soit en ne désignant pas un acteur pour remplacer celui qui se trouvait malade, soit en ne fournissant pas le complément de l'ouvrage, s'il le croyait lui-même indispensable ; etc... »

Si, comme nous le verrons, le soin de rédiger les affiches est remis au directeur, l'auteur a le droit de s'opposer à ce que son nom soit proclamé le jour de la première représentation ; il peut également s'opposer à ce que son nom figure sur l'affiche durant tout le cours des représentations, mais alors il doit stipuler clairement son intention dans un acte et bien préciser la clause qui y est relative.

On comprend aisément le souci de l'auteur d'attendre la première impression du public pour se nommer. Mais en réalité le nom de l'auteur est toujours su d'avance. Dès la réception d'un ouvrage à un théâtre, souvent même à la présentation de la pièce, et, pour les auteurs en vogue, parfois même avant qu'elle ne soit achevée, la chronique théâtrale a vite fait de mettre le public au courant.

En dehors des différends que cette publicité pour-

rait faire naître entre les journaux et l'auteur, car l'étude de ce point nous entraînerait en dehors de notre sujet, il se peut que ce soit le directeur lui-même qui annonce au public par la voie des affiches le nom de l'auteur. Soit qu'il veuille se servir de ce nom comme d'une réclame pour remplir son théâtre, soit qu'il veuille l'utiliser comme dernier secours pour soutenir une pièce sans succès, il ne le peut pas sans l'assentiment de l'auteur.

M. Marc Fournier, directeur de la Porte Saint-Martin, avait conçu l'idée d'une pièce retraçant l'histoire de Paris, et il s'adressa à M. Paul Meurice pour la réaliser. Celui-ci se mit à l'œuvre, et, de son côté, M. Fournier fit exécuter à grands frais, d'après le plan de l'auteur, des décors et des costumes.

La Commission d'examen accueillit l'œuvre favorablement, mais demanda quelques changements. M. Paul Meurice se refusa à les faire. Libre de retirer sa pièce, il ne le fit pourtant pas. Devant les dépenses considérables qu'avait faites M. Fournier, il accepta les modifications que celui-ci fit lui-même, à la condition qu'on ne le nommerait pas comme auteur à la première représentation. Le directeur tint parole, mais aucune interdiction n'ayant été faite de ne pas indiquer le nom de l'auteur sur les affiches des représentations suivantes, et le succès n'étant pas aussi grand qu'il l'attendait, M. Fournier fit afficher le nom de l'auteur dès la troisième représentation. M. Paul Meurice forma

alors contre M. Fournier une demande afin de supprimer son nom sur l'affiche, et pour cela il alléguait une convention aux termes de laquelle cette suppression aurait eu lieu d'un commun accord entre les parties.

La 1^{re} Chambre du Tribunal civil, dans un jugement en date du 29 août 1855, débouta de sa demande et condamna aux dépens M. Paul Meurice, « attendu que la convention dont il excipait n'était pas justifiée ».

Le directeur, nous venons de le voir, ne peut rendre public le nom de l'auteur si celui-ci ne le veut pas. Par contre, si aucune réserve à ce sujet n'a été faite, il est tenu de le nommer et il lui est absolument interdit de le désigner par un pseudonyme ou de substituer un autre nom au sien.

Cette dernière question, qui semble dès l'abord indiscutable, a eu cependant besoin d'être tranchée par les tribunaux. Citons seulement cet « attendu » du jugement condamnant le directeur peu scrupuleux :

« Attendu qu'il est suffisamment établi que Masson de Puitneuf, méconnaissant les conventions verbales intervenues entre Musard et lui, s'est permis, depuis la résiliation des premières, non seulement de faire exécuter les airs composés et arrangés par Musard, mais encore de les présenter au public sous des noms supposés, et que cette infraction aux conventions porte atteinte aux droits de l'auteur et de sa réputation » (1).

(1) *Gazette des Tribunaux*, 22 janvier 1855.

Après la première représentation, il semblerait que l'auteur ne puisse plus rien sur sa pièce (sinon, selon nous, s'opposer, moyennant une indemnité, à ce qu'elle continue d'être jouée). Il a pourtant encore un droit sur elle ; il peut, le lendemain de la « première », exiger une répétition.

Comme nous traiterons, au chapitre de la cessation du contrat de représentation, la question de l'insuccès de la pièce, nous ne dirons qu'en peu de mots, et parce qu'il s'agit des droits de l'auteur, ce qui lui est permis quand son œuvre n'a pas la faveur du public.

Si dès le début, c'est-à-dire après la répétition générale ou la première représentation, la pièce, selon le style du métier, est un « four » (2) le directeur ne peut refuser à l'auteur trois représentations.

(2) On raconte à propos de cette expression de l'argot théâtral l'anecdote suivante : Un acteur-auteur nommé Théaulon, qui eut son heure de vogue au début du xix^e siècle, occupait les rares loisirs que lui laissait son double métier à exécuter des projets bizarres que son fertile cerveau de vaudevilliste mettait de temps en temps au jour à la grande joie de ses amis.

Un jour, il s'avisa de faire éclore des poulets par incubation. Il loua pour cela un hangar dans le faubourg Saint-Honoré, y fit adapter un four qu'il chauffa au degré voulu avec toutes les indications de la science, et au bout de 20 jours, terme nécessaire, il alla se rendre compte de l'opération, mais, hélas ! au lieu de poulets qu'il attendait, il ne trouva que des œufs durs ! L'expérience avait complètement raté.

C'est, assure-t-on, depuis cet incident, que dans le monde du théâtre on dit qu'une pièce a fait « four » quand elle n'a pas réussi.

Nous avons parlé des devoirs de l'auteur en ce qui concerne la présentation de sa pièce à des théâtres différents. Nous avons vu qu'il ne lui est pas permis de nuire au directeur qui a reçu son ouvrage en faisant représenter celui-ci sur une autre scène, non plus qu'en en tirant une autre pièce masquée d'un titre nouveau. Il semblerait donc au premier abord que le théâtre qui l'a accueilli doive avoir le monopole exclusif de représentation de cette pièce. Or, cela n'est vrai que pour Paris, car, par une tolérance reconnue par l'usage, les théâtres de province représentent journellement, sans autorisation formelle, les pièces jouées sur les théâtres de la capitale, à la condition, bien entendu, de payer les droits d'auteurs. Cette tolérance résulte du consentement tacite des auteurs, mais ce consentement ne peut être admis en présence d'une défense signifiée par eux ou par leurs concessionnaires.

Un auteur peut donc donner l'autorisation de représenter une ou plusieurs de ses pièces, pendant un temps déterminé, à un directeur de province, à l'exclusion de toute autre administration théâtrale de la même localité. Mais si un autre directeur de la même localité fait représenter ces pièces sur son théâtre malgré la défense signifiée par le directeur concessionnaire, il commet le délit prévu par les articles 428 et 429 du Code pénal.

Le contrat de représentation passé entre l'auteur et le directeur contenant tacitement l'assurance logique de jouer la pièce sur le théâtre dont le directeur est titulaire, l'auteur a toujours le droit de s'opposer au transport de son œuvre sur un autre théâtre, même quand il s'agit d'une représentation à bénéfice.

« Attendu, dit un jugement de la 7^e Chambre du Tribunal correctionnel de Paris, en date du 28 mai 1842, attendu qu'on comprend très bien que l'auteur, en composant son œuvre, s'occupe le plus souvent de satisfaire aux exigences de la scène sur laquelle il la fait représenter, et qu'alors le sort et le succès d'une pièce peuvent se trouver compromis si elle est transportée sur un autre théâtre dont les habitudes et le genre ne sont plus en rapport avec la pièce ; qu'ainsi une œuvre lyrique ou de haute comédie aurait nécessairement à souffrir si elle était livrée à une scène d'un ordre moins élevé, de même que le vaudeville serait déplacé sur un théâtre classique ;

« Attendu qu'en livrant sa pièce pour être représentée, l'auteur n'abandonne aucun des privilèges attachés à la propriété de son œuvre, à moins de stipulation contraire, stipulation qui, dans ce cas, devient la loi des parties ; que ce principe ne saurait souffrir nulle autre exception que celle qui ressort du consentement positif et formel de l'auteur ».

Comme nous l'avons dit plus haut, devant traiter

dans un chapitre spécial les causes de rupture du contrat de représentation, nous ne faisons que citer en ce moment, pour la clarté du sujet, les questions qui rentrent dans ce chapitre spécial. C'est alors que nous étudierons plus amplement le droit qu'a l'auteur de reprendre sa pièce quand le succès ne couronne pas ses efforts. Contentons-nous de dire ici que, suivant les traités stipulés par la Commission des Auteurs, les ouvrages faisant partie du répertoire d'un théâtre peuvent être retirés par l'auteur quand ils n'ont pas été représentés un certain nombre de fois dans l'espace de 365 jours. Mais tant que la pièce est au répertoire, le consentement une fois donné n'a pas besoin d'être renouvelé, la suspension momentanée des représentations ne créant pas un droit nouveau tant que les parties continuent à être liées.

Enfin, parmi les droits de l'auteur, le plus certain, et, pour beaucoup, le plus intéressant, est celui qu'il a d'être rémunéré par le directeur. Vu son importance, nous l'étudierons quand nous aurons vu les obligations et les droits du directeur, — ce que nous allons examiner maintenant.

CHAPITRE II

§ 1^{er}. — Obligations du directeur.

La première qui vienne à l'esprit est celle qui a trait au but principal du contrat. Le directeur doit jouer la pièce. S'il s'y refuse, son obligation étant une obligation de faire, il est passible de dommages-intérêts.

On ne peut, en effet, employer la force pour le contraindre à représenter la pièce, et cela pour plusieurs raisons dont la première est le principe de la liberté individuelle. Mais on peut parfois l'obliger à s'exécuter, en employant le procédé des astreintes, s'il estime, en effet, qu'il est plutôt de son intérêt de jouer la pièce que de payer la somme fixée par les juges pour chaque jour passé sans qu'il accomplisse son obligation.

L'auteur peut se trouver diversement armé dans le procès qu'il intente alors au directeur. Il peut n'avoir recours qu'au droit commun (art. 1142). Il peut, s'il est de la Société des Auteurs, se servir des traités passés par celle-ci avec le directeur. Il peut, dans son

contrat avec l'administration du théâtre, avoir prévu le cas de rupture des engagements, c'est-à-dire avoir stipulé un « dédit ».

Reprenons ces trois hypothèses.

S'il n'a ni l'appui de la Société des Auteurs, ni une promesse de dédit, il plaidera sur l'art. 1142. Et il aura gain de cause en principe si son droit est clairement démontré, mais il lui faudra voir évaluer par le Tribunal le préjudice dont il a souffert, c'est-à-dire qu'il aura à subir la publicité d'un débat où sa pièce, son talent, sa situation d'homme de lettres seront mesurés et pesés.

La jurisprudence nous fournit nombre de solutions pouvant servir de règles dans les procès analogues.

En 1826, le Tribunal de commerce condamne les directeurs de la Porte-Saint-Martin à 1,200 francs de dommages-intérêts et ordonne la remise du manuscrit de la pièce non représentée ou le paiement de 3,000 francs pour en tenir lieu (*Gazette des Tribunaux*, 19, 20 mai 1826).

Un jugement du même Tribunal du 30 janvier 1829 donne encore gain de cause à l'auteur et lui accorde l'indemnité qu'il réclamait (*Gazette des Tribunaux*, 21 janvier 1829).

En 1844, nouveau jugement du même Tribunal condamnant le directeur à des dommages-intérêts, non seulement pour le préjudice souffert jusqu'au jugement, mais encore pour le cas où la pièce ne

serait pas représentée dans le délai de 4 mois (*Le Droit*, 8 août 1844).

Mais comment sont appréciés ces dommages-intérêts ? Sur quoi le Tribunal se base-t-il pour en décider le montant ?

Si l'auteur ne peut se réclamer que du droit commun, les juges, entièrement libres dans leur évaluation, peuvent s'appuyer sur la somme moyenne des recettes d'une pièce de moyenne valeur représentée sur la même scène, ou bien encore sur le bénéfice fait par le même auteur avec ses pièces précédentes.

Le moyen est bien critiquable, mais comment faire ?

Un arrêt de la Cour d'appel de Paris du 2 décembre 1901 nous montre que les juges eurent recours au moins une fois à ce mode d'appréciation.

D'un contrat passé entre les directeurs du Music-Hall « La Cigale » et M. P.-L. Flers, auteur de multiples revues jouées nombre de fois, il résultait que celui-ci s'engageait à fournir une revue à M. Flateau à une époque donnée et de plus à n'en pas écrire d'autres pendant le cours de la même année.

La pièce écrite et livrée à la date promise, les directeurs se refusèrent à la jouer.

M. Flers assigna alors MM. Flateau et C^{ie}, puis la Société anonyme « La Cigale-Théâtre-Concert », constituée postérieurement, en résiliation de leurs conventions en paiement d'une somme de 20,000 francs de

dommages-intérêts. Le Tribunal civil de la Seine, à la date 23 octobre 1900, rendit un jugement d'où nous extrayons les passages suivants :

« Attendu que, pour évaluer le préjudice souffert par Flers, il convient de s'appuyer sur ce fait que trois pièces du même genre et du même auteur jouées récemment à « La Cigale », lui avaient procuré un bénéfice moyen de 12,500 francs par pièce, et que le demandeur avait de justes raisons d'attendre de sa nouvelle revue le même succès et les mêmes résultats ;

« Que, tenu par son engagement avec Flateau et C^{ie} à ne pas faire jouer cette pièce sur un établissement similaire, Flers n'a pu la porter à un autre café-concert et en retirer les avantages qui en seraient résultés pour lui, qu'il n'est plus à même de la faire représenter utilement à raison du défaut d'actualité qu'elle présenterait aujourd'hui ;

« Par ces motifs,

« Déclare résiliée, tant au regard de Flateau et C^{ie} que de celui de la nouvelle société « La Cigale-Théâtre-Concert », la convention du 28 juillet 1898 ;

« Condamne ladite société et, en tant que besoin, Flateau et C^{ie} personnellement, à payer à Flers à titre de dommages-intérêts la somme de 12,500 francs, les condamne en outre à tous les dépens ».

Sur l'appel interjeté de ce jugement par MM. Flateau et C^{ie} et la Société « La Cigale-Théâtre-Concert », la Cour d'appel de Paris a, le 2 décembre 1901, confirmé la décision du Tribunal.

Si l'auteur fait partie de la Société des Auteurs, le Tribunal n'a qu'à se reporter aux traités généraux passés entre le directeur et ladite Société.

Ainsi, dans un procès intenté à M. Dumaine, directeur du théâtre de la Gaîté, par M. Brésil, auteur d'une pièce intitulée « Ben Jem ou le Mazzeppa de l'Atlas », — procès qui tendait à faire obtenir à l'auteur non joué des dommages-intérêts, — le Tribunal de commerce de la Seine rendit, le 9 décembre 1866, un jugement dans lequel il est dit :

« Atendu què, aux termes d'un contrat intervenu entre Dumaine et la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques dont Brésil fait partie, traité auquel il n'a pas été dérogé par les parties, il est stipulé que dans le cas où une pièce en 5 actes ne serait pas jouée dans un délai de deux ans après avoir été reçue, l'auteur rentrerait dans la propriété de son manuscrit et aurait droit à une indemnité de 2.000 francs ;

... Par ces motifs,

Condamne Dumaine, etc...

L'indemnité et presque toujours le droit de retrait du manuscrit sont acquis à l'auteur de plein droit à l'expiration des délais, sans qu'il soit besoin de mise en demeure et par le seul effet de la convention.

Nombre de jugements ont établi ce point.

M. Dupin, auteur d'une comédie en trois actes « Zitelle », reçue le 14 décembre 1842 par le Comité de lecture de l'Odéon, voyant passer les délais où sa

pièce devait être représentée, assigna M. Lireux, directeur de l'Odéon, devant le Tribunal de commerce. Celui-ci eut beau répondre, pour sa défense, que le tour de « Zitelte » n'était pas encore arrivé ; que l'auteur ne lui avait remis ni le manuscrit ni les rôles, et que le délai d'une année, fixé par son traité avec la Commission des Auteurs pour la représentation des ouvrages reçus, devait être augmenté de trois mois, durée de la clôture de l'Odéon pendant l'été, le Tribunal autorisa M. Dupin à retirer sa pièce et condamna M. Lireux à 1.200 francs de dommages-intérêts, conformément à l'art. 13 du traité de la Commission (1).

Il en fut de même en 1851 à propos du « Mari d'une jolie femme », de MM. Déadé et Cholet, non jouée par M. Thibaudeau, directeur des Variétés (2), puis en 1858, dans le procès intenté par M. de Comberousse, auteur d'une pièce intitulée « Pierre Lilas », à M. de Beaufort, directeur du Vaudeville (3).

Il n'était fait, d'ailleurs, aucune différence à cet égard entre les pièces nouvelles et les pièces déjà jouées sur un autre théâtre (4).

(1) *Gazette des Tribunaux*, 7 juin 1844.

(2) *Gazette des Tribunaux*, 21 mars 1851.

(3) *Le Droit*, 29 août 1858.

(4) *Les contes d'Hoffmann*, MM. Jules Barbier, Michel Carré et Hector Salomon, contre M. Marc Fournier, directeur de la Porte-Saint-Martin (*Le Droit*, 18 mai 1867) ; — *Claudie*, M^{me} Georges Sand contre les directeurs du Vaudeville (*Le Droit*, 20 mai 1853) ; — *Mère et fille*, M. Xavier Forneret contre M. Charles Desnoyers, directeur de l'Ambigu (*Le Droit*, 17 décembre 1856).

Il est bon de noter que même s'il offre de jouer la pièce sans délai, le directeur coupable de retard est passible des pénalités prévues (1). Mais, lorsque l'indemnité stipulée est accordée à l'auteur, le directeur est libre de tout engagement avec lui au sujet de la pièce qui a fait l'objet du procès, même si cette pièce avait été commandée (*Gazette des Tribunaux*, 21 mars 1851 ; *Le Droit*, 28 décembre 1866).

Il va de soi que l'auteur ne peut réclamer à la fois le dédit stipulé et la représentation de son œuvre. La question fut pourtant portée devant les tribunaux en 1868.

Il s'agissait d'un opéra « Le Bâtard de Cerdagne », dont les paroles étaient de M. Louis Metge et la musique de M. Germain. Les délais fixés pour la représentation de l'ouvrage s'étant écoulés sans que M. Carvalho, directeur du Théâtre Lyrique, s'exécutât, M. Germain assigna, seul, M. Carvalho devant le Tribunal de commerce afin d'obtenir le paiement du dédit stipulé dans le traité de la Commission des Auteurs et l'obligation imposée au directeur du Théâtre Lyrique de représenter la pièce.

Le Tribunal, reconnaissant que M. Carvalho était dans son tort, le condamna à payer à M. Germain la

(1) Pour une pièce en un acte.....	1,000 fr.
Pour une pièce en deux actes	2,000
Pour une pièce en trois actes	4,000
Pour une pièce en quatre ou cinq actes.....	5,000
(Traité-type de 1907, art. 3).	

moitié du dédit convenu, puisque celui-ci n'était auteur que de la musique ; quant à la demande tendant à ce que le directeur fût en outre tenu de faire représenter l'ouvrage, le jugement nous dit :

« ... Attendu qu'il ressort que, moyennant le paiement de 1.500 francs, les auteurs avaient le droit de reprendre leur propriété tout entière ; que, moyennant le paiement de la même somme, Carvalho doit donc avoir le droit de la répudier tout entière ; d'où il suit que la demande à fin de représentation de l'ouvrage ne saurait être admise ;

« Par ces motifs, condamne Carvalho à payer, etc.

« Déclare Germain mal fondé dans le surplus de ses demandes, fins et conclusions, l'en déboute et condamne Carvalho aux dépens. »

Toute autre est la situation de l'auteur lorsqu'il a été convenu entre le directeur et lui qu'il bénéficierait d'une prime pour chaque ouvrage apporté au théâtre et cela en dehors du dédit stipulé dans les traités.

C'est ainsi que Scribe se voyait allouer régulièrement mille francs par acte pour toute pièce qu'il donnait à l'Opéra-Comique et que cet usage était devenu un droit, reconnu dans des conventions passées entre le directeur et lui.

Dans un procès qu'il avait fait à ce théâtre, procès dont nous reparlerons, Scribe s'était vu attribuer une indemnité qui ne le satisfait pas. Il réclama alors le montant de la prime qui était de 3.000 francs, et le

directeur refusa naturellement de faire droit à cette prétention. Le Tribunal donna gain de cause à l'auteur, estimant que la condamnation encourue par Perrin « ne saurait, en ce qui concerne Scribe, faire obstacle à l'exercice de son droit à la prime de 3.000 francs. »

La situation de l'auteur, qui peut se réclamer des traités de la Commission, est donc bien nette.

Reste le cas où il a passé un traité spécial avec le directeur (1). Alors il n'y aura qu'à appliquer à la lettre les clauses de cette convention, celle-ci primant toujours les traités généraux qui ont pu être passés entre le directeur et la Commission des Auteurs.

Par exemple, l'auteur a stipulé une date fixe pour la représentation d'une pièce, le directeur ne peut invoquer les délais fixés par les traités généraux ; il doit s'exécuter à l'époque convenue (2).

Obligé de jouer la pièce qu'il a reçue, le directeur est, en plus, tenu de la jouer dans un certain délai. Nous venons de le voir un peu par anticipation en étudiant la question du dédit. Mais là encore il faut distinguer si le directeur relève du seul droit commun ou s'il est lié soit par les traités généraux, soit par un contrat spécial fait avec l'auteur.

a) Dans le droit commun, le délai dans lequel une

(1) C'est spécialement à propos des clauses pénales fixant d'avance et à forfait le montant de l'indemnité au cas de rupture du contrat, que l'on emploie le mot « dédit ».

(2) *Les contes d'Hoffmann*. Tribunal de commerce de la Seine, 30 avril 1867, *Le Droit*, 18 mai 1867.

pièce doit être jouée est fixé par l'ordre de son acceptation, c'est-à-dire par le rang qu'elle occupe sur le registre mentionnant les réceptions : chaque pièce doit être jouée à son tour. Le directeur ne peut, sauf les deux cas de tour de faveur et de pièces de circonstances que nous allons étudier, faire passer avant un ouvrage une pièce reçue postérieurement à celui-ci. Outre le danger de népotisme qui pourrait résulter de l'absence de cette règle, qu'on songe aux dommages auxquels pourrait être exposé l'auteur dont un collègue aurait traité le même sujet que lui.

Ce cas s'est présenté en 1837 à la Comédie-Française où un auteur, M. Dupaty, avait fait recevoir une tragédie en cinq actes ayant pour titre « Isabelle en Palestine » ou « Les Croisés ». Plusieurs années passèrent, et l'auteur semblait subir avec philosophie l'épreuve de l'attente, lorsque l'Odéon annonça la représentation d'une pièce signée Adolphe Dumas et intitulée « Le Camp des Croisés ». M. Dupaty réclama alors que sa pièce, dont le sujet était analogue à celle de M. Adolphe Dumas et qui avait été reçue antérieurement à celle-ci, fut mise immédiatement en répétitions, et demanda 50.000, puis, plus tard, seulement 6.000 francs en cas de non exécution. Le Tribunal fit défense au directeur de représenter « Le Camp des Croisés » à peine de 200 francs par chaque contravention et le condamna à 6,000 francs de dommages-intérêts.

b) Si l'auteur est membre de la Société des Auteurs son droit est nettement indiqué dans les traités.

Dans l'ancien traité type, c'est-à-dire celui qui a régi la plupart des contrats de représentation dont il est question dans la jurisprudence, les délais étaient différents selon le nombre d'actes de la pièce. Il était dit, dans l'article 5 : « Le directeur devra jouer ainsi tous les ouvrages reçus : Ceux en un ou deux actes dans les dix-huit mois ; ceux en trois, quatre ou cinq actes, dans les deux ans à partir du jour de la réception.

Depuis 1907, les délais ont été unifiés. « Le Directeur, dit l'article 2 du nouveau traité type, devra jouer les ouvrages reçus dans un délai de deux ans à partir du jour de leur réception. »

Donc, tant que les deux ans ne seront pas écoulés, l'auteur n'aura pas à se plaindre des tours de faveur accordés à des pièces reçues postérieurement à la sienne.

c) Si enfin il existe entre l'auteur et le directeur un contrat spécial stipulant une date fixe pour la représentation de l'ouvrage, aucun tour de faveur ne peut être accordé par le directeur au préjudice de l'auteur, et ce, même s'ils sont liés tous deux à la Société des Auteurs dont le traité régleme les délais de représentation.

Ainsi l'a appris à ses dépens M. Fournier, directeur de la Porte Saint-Martin, dans un jugement où nous relevons l'attendu suivant :

« Attendu que ce dernier (le directeur) prétend en outre que, d'après les conventions établies entre

la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques et lui, il a une année pour jouer les pièces en un ou deux actes, et deux années pour jouer celles en trois, quatre ou cinq actes, du jour de la réception, et qu'en tous cas l'indemnité qui pourrait être due par lui, ne saurait être supérieure à celle prévue par ledit traité, cette convention ne saurait être applicable aux auteurs des « Contes d'Hoffmann », puisque Marc Fournier, en acceptant leur pièce, leur avait indiqué l'époque à laquelle elle devait être jouée.

Disons maintenant ce qu'est le tour de faveur et ce qu'on entend par pièces de circonstances.

Le tour de faveur est un usage qui consiste à donner à certaines pièces un rang privilégié, en considération soit de la personne de l'auteur, soit de la valeur de l'ouvrage. Cette coutume, qui n'existe que dans certains théâtres et dont l'étendue est fixée par des règlements, oblige donc, en certains cas, l'auteur dont la pièce devrait être jouée, à laisser représenter d'abord une pièce reçue après la sienne. Tant qu'il n'y a pas abus manifeste de ce droit de la part du directeur, l'auteur n'a pas à se plaindre. S'il se voit au contraire systématiquement écarté, il a un recours devant les tribunaux et peut demander des dommages-intérêts.

C'est ainsi que M. Loyau de Lacy, auteur d'une tragédie en cinq actes intitulée « Le Lys d'Evreux »,

reçue par le Comité de lecture de l'Odéon, intenta un procès au nouveau directeur de ce théâtre qui allait jusqu'à refuser de le voir. Le Tribunal de commerce donna gain de cause à l'auteur, et, ordonnant la mise en répétitions de la pièce, décida qu'elle devait être représentée dans les deux mois à peine de 100 francs par jour de retard. Le directeur interjeta appel. Il prétendit que le tour de M. Loyau de Lacy n'était pas arrivé, puisque sur trente-sept ouvrages reçus avant le sien, vingt seulement avaient été joués. La Cour ordonna une enquête qui établit que sur les trente-sept pièces en question, trente-quatre avaient été refusées, que M. Lireux, le directeur, avait usé et abusé des tours de faveur au détriment de M. Loyau de Lacy. En conséquence elle rendit un arrêt qui infirmait le jugement en ce que le délai imparti était trop court et ordonnait que le directeur serait tenu de jouer « Le Lys d'Evreux », non pas, comme il se le proposait, pendant la morte saison, mais du 15 novembre au 15 décembre suivant, et non auparavant (1).

Quant aux pièces de circonstance, ce sont des ouvrages traitant des sujets à l'ordre du jour et qui, comme tels, ne sont pas soumis aux lenteurs du tour de rôle. En effet, comme ils n'ont de prix bien souvent que parce qu'ils présentent aux yeux du public des faits d'actualité qui demandent à être goûtés

(1) *Gazette des Tribunaux*, 1^{er} mai 1844.

immédiatement, il ne faut pas qu'en en remettant la représentation à un délai qui peut être de vingt-trois mois, on leur fasse perdre toute leur valeur.

Sans aller jusqu'à croire avec Goethe que les seules œuvres durables soient les œuvres de circonstance, il nous semble équitable d'accorder, comme le veulent les usages courants, un délai maximum de trois mois pour représenter les pièces ou les revues d'actualité. Et nous pensons que s'il avait eu à souffrir du mauvais vouloir de l'archonte, Eschyle, en présentant son œuvre « Les Perses » aurait pu arguer, à juste droit, de la valeur que donnait à sa pièce la présence encore menaçante des armées de Xerxès aux portes mêmes de sa patrie (1).

Enfin, bien qu'il ne paraisse pas nécessaire de le dire, signalons le devoir pour le directeur d'apporter à l'exécution de son obligation, tous les soins qu'il lui est possible d'y donner.

Il peut sembler étrange, au premier abord, de supposer que le directeur, qui a un intérêt matériel et aussi un intérêt moral dans la réussite de l'ouvrage, ne mette pas tout en œuvre pour obtenir le succès. Il y a pourtant, à la réflexion, des hypothèses où il voudra, lâchant la proie pour l'ombre, se débarrasser d'une pièce dont il a pu voir les défauts sous la lumière

(1) Voir aussi l'affaire des Rochellais. *Gazette des Tribunaux*, 19 et 23 mai 1826.

crue des répétitions, pour une autre dont la lecture ne lui a laissé voir que les qualités.

Que sera-t-il tenté de faire, alors ?

Tenu de jouer la pièce actuellement à l'étude, il négligera d'y apporter les éléments essentiels du succès, il surveillera mal les répétitions, en diminuera le plus possible le nombre, laissera le soin de la mise en scène à des sous-ordres inexpérimentés, en un mot fera en sorte que la pièce ait toutes les chances de tomber.

§ 2. — Droits du directeur.

Le directeur partage certains droits avec l'auteur. C'est ainsi qu'il dirige les répétitions avec celui-ci et s'occupe du choix des décors et des costumes. Il a aussi une part dans la détermination du jour propice à la première représentation. Comme nous l'avons vu, s'il y a mésentente sur l'opportunité de quelque une de ces mesures, le différend doit être réglé par des arbitres nommés à l'amiable par les parties.

Le directeur a aussi des droits qui lui sont propres. Ainsi c'est à lui seul que revient le soin de rédiger l'affiche de son spectacle. Si l'auteur voulait s'en mêler, si quelqu'un intéressé d'une façon quelconque dans la représentation, même s'il s'agissait d'une représentation à bénéfice, faisait imprimer une affiche sans l'autorisation préalable du directeur, il se rendrait passible de dommages-intérêts envers lui. Supposons

par exemple le cas qui s'est présenté d'une personne à qui le chiffre du tirage fixé par le directeur paraîtrait insuffisant ou qui trouverait mauvaise la rédaction de l'affiche.

En 1855, une actrice du Vaudeville, Mlle Théric, qui voulait donner une représentation à son bénéfice, ayant emprunté pour organiser sa représentation un orgue à MM. Alexandre, facteurs d'orgues, ceux-ci lui offrirent, dans le but intéressé qu'il est aisé de percevoir, de faire imprimer à leurs frais cent affiches extraordinaires. Mlle Théric accepta et leur fit connaître la composition du spectacle. La maison Alexandre commanda aussitôt à M^{me} veuve Dondey-Dupré l'impression d'une affiche où se trouvait en gros caractères tout ce qui avait rapport à l'orgue.

Les résultats de la représentation n'ayant pas été ceux qu'il espérait, le directeur du Vaudeville forma une demande en 5.000 francs de dommages-intérêts contre l'imprimeur, prétendant que les affiches avaient été faites sans son ordre. Mme veuve Dondey-Dupré appela en garantie MM. Alexandre, qui lui avaient donné l'ordre d'imprimer. Mme veuve Dondey-Dupré fut condamnée à 1.000 francs de dommages-intérêts et MM. Alexandre à garantir celle-ci de toutes les condamnations prononcées contre elle.

On le voit, le droit du directeur sur la rédaction de l'affiche est entier.

La composition du spectacle, c'est-à-dire le choix

des autres pièces qui seront représentées avec la nouvelle et l'ordre dans lequel elles le seront, appartient aussi au directeur. C'est à lui de désigner judicieusement les ouvrages qui devront accompagner sur l'affiche le nouveau venu. Ce n'est que s'il y avait intention manifeste de nuire à l'auteur que celui-ci pourrait réclamer contre le directeur. Par exemple, dans le cas où ce dernier aurait mis une pièce légère et courte dans un spectacle connu pour ne pas attirer le public, ou s'il l'avait située après une autre traitant un sujet pareil, ce qui pourrait amener le mécontentement et l'ennui chez les spectateurs.

Signalons enfin le droit qu'a le directeur, lorsque la pièce est imprimée, d'exiger que l'auteur remette un certain nombre d'exemplaires à l'administration du théâtre.

Tels sont les droits et les obligations du directeur. Nous allons maintenant, comme nous l'avons annoncé, étudier ce qui est à la fois le second droit de l'auteur et le second devoir du directeur, la rémunération de la pièce.

APPENDICE

Les droits d'auteur.

§ 1. — Si le directeur n'est pas lié à la Société des Auteurs, ses rapports avec l'auteur sont, nous l'avons vu, réglés par le droit commun. Pour la question de rémunération de la pièce, il y aura donc lieu de s'appuyer sur l'article 1134 du Code civil.

Le décret du 8 juin 1806 a consacré le principe de la liberté des conventions à cet égard, principe déjà posé par la loi du 6 août 1791. « Le directeur et l'auteur peuvent fixer comme il leur plaît le genre de rétribution auquel donnera droit la représentation de la pièce ».

L'auteur peut donc céder son œuvre, comme dans les débuts de l'art dramatique, moyennant un prix et pour toujours. Mais ce procédé est à présent extrêmement rare, sinon inusité, et c'est dans la rétribution proportionnelle aux recettes que consiste en général la rémunération de l'auteur. Devant les chances de gains et de pertes, n'est-ce pas encore pour les deux parties, le meilleur moyen de s'entendre ?

Cette quote-part des recettes varie suivant les scènes. Un seul théâtre donne aux auteurs un pourcentage fixé d'avance et pour tous ; c'est la Comédie-Française à laquelle cette règle a été fixée par l'article 1^{er} du décret du 19 novembre 1859, qui modifiait l'article 72 du décret du 15 octobre 1812, dit décret de Moscou.

Le taux des droits d'auteur y est fixé à 15 % de la recette brute.

A cette première source de gains s'ajoute encore généralement pour l'auteur le droit d'avoir pour chaque représentation un certain nombre de billets qu'il peut vendre.

Enfin, droit pour ainsi dire honorifique, l'auteur qui a été joué dans un théâtre y a d'habitude son entrée gratuite pendant un temps plus ou moins long.

§ 2. — Si le directeur a un traité avec la Société des Auteurs, le quantum des droits d'auteur est nettement, nous allions dire impitoyablement, fixé.

Le droit d'auteur, dit l'art. 8 du traité type de 1907, se compose :

1^o D'une part proportionnelle prélevée sur la recette brute, avant toute déduction du droit des pauvres ;

2^o Du droit de signer à chaque représentation un certain nombre de billets correspondant à une somme fixée à l'article 14 ci-après ;

3^o Du droit d'entrée sur la scène et dans la salle.

Reprenons ces trois éléments.

1° L'auteur recevra une somme prélevée proportionnellement à la valeur de la recette. Ce taux varie suivant les théâtres et les traités que ceux-ci ont avec la Société. Le Gymnase, le Vaudeville, les Variétés, donnent 12 %; la Porte St-Martin et la Gaîté 10 % de la recette brute.

Celle-ci comprend :

a) La recette qui se fait à la porte à l'ouverture des bureaux.

b) La recette des places louées à l'avance, à l'année, au mois et au jour.

c) La somme entrée en caisse durant l'achèvement de la représentation précédente, comme petite recette faite après les comptes arrêtés.

d) Le prix de toute entrée à titre d'abonnement.

e) Le prix de toute place aliénée en remplacement d'un paiement en argent aux fournisseurs du théâtre ou à toute autre personne, ou en vue de l'obtention d'un avantage quelconque.

f) Toute somme prélevée par l'Administration du théâtre sur les billets de faveur ou à droits.

g) Les indemnités allouées à l'occasion des représentations gratuites offertes au public, soit pour les fêtes nationales, soit pour toute autre circonstance.

h) La recette réalisée ou l'indemnité allouée, ou enfin, une recette moyenne calculée sur les dix dernières représentations, dans le cas où le directeur uti-

liserait sa salle, ou bien la louerait ou prêterait à une tierce personne pour une ou plusieurs représentations données en dehors du fonctionnement normal du théâtre.

Comme nous l'avons dit au commencement de cette étude, comme elle le déclare elle-même dans l'art. 5 de ses statuts, le principal objet de la Société des Auteurs est la perception des droits dus à ses membres.

C'est le Conseil d'Administration de la Société, ayant le titre de Commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques, qui perçoit ces droits par l'intermédiaire de deux mandataires appelés agents généraux. Ces derniers ont seuls qualité pour opérer le recouvrement sur leur simple quittance ou par leurs mandataires dénommés agents correspondants en province, et qu'ils désignent sous leur responsabilité.

L'article 9 du traité type de 1907 où nous puisons ces renseignements déclare que jamais la somme représentant la part des auteurs ne peut être détournée de sa destination spéciale et employée à un autre usage par le directeur qui en est seulement dépositaire jusqu'au moment où les agents généraux en prennent possession; ladite part d'auteur ne pouvant, en effet, au terme de la loi du 19 juillet 1791, art. 2, être ni saisie ni arrêtée par les créanciers quels qu'ils soient du directeur.

Comme il pourrait y avoir mésentente sur la part revenant à l'auteur à cause de la place plus ou moins

importante que tiendrait sa pièce dans le spectacle, les traités ont soin d'élucider à l'avance ce point.

« La part proportionnelle des auteurs est fixée à 10 % sur la recette brute, dit l'art. 9, quelle que soit la composition du spectacle, et quand bien même ce spectacle se composerait en tout ou en partie d'œuvres dites du domaine public ou d'ouvrages composés par des personnes étrangères à ladite Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques ».

« Dans le cas où il conviendrait au directeur d'introduire dans la composition de son spectacle des danses, chansonnettes, expériences de physique et d'escamotage, exercices gymnastiques, projections cinématographiques, exhibitions d'animaux et autres intermèdes de quelque nature qu'ils soient, la part proportionnelle ci-dessus fixée sera toujours intégralement perçue au profit des membres de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques ».

Cette part est exigible à chaque représentation.

2° Le second élément du droit d'auteur consiste en la faculté de signer un certain nombre de billets donnant droit aux places qu'ils indiqueront. Le nombre des billets va jusqu'à concurrence d'une somme variable selon les théâtres (1).

Ces billets qui peuvent être vendus (c'est ce qui fait

(1) A l'Opéra, 360 fr.; à l'Opéra-Comique et à l'Odéon, 100 fr. au théâtre Antoine, 50 fr.

ce droit rémunérateur) sont délivrés et signés directement par les auteurs ou leurs fondés de pouvoirs sans aucune intervention du directeur et de son administration, et ils jouissent des mêmes avantages que ceux pris en location.

Ces billets ne doivent pas être confondus avec les billets dits « de faveur » qui sont de véritables invitations gratuites dont le directeur peut disposer dans une mesure limitée.

Les billets d'auteur ne peuvent cependant faire l'objet d'un trafic quelconque entre l'auteur et le directeur. Les traités sont formels sur ce point, et si le directeur y contrevenait, il serait passible d'une indemnité de 500 francs au profit de la caisse de secours de la Société.

L'art. 41 a tout prévu.

« Au cas, dit-il, où l'auteur aurait cédé ses billets à un tiers et où le directeur aurait à son tour procédé au rachat desdits billets entre les mains de ce tiers, et où, par conséquent, les places affectées aux billets d'auteur redeviendraient disponibles pour le directeur, il sera prélevé sur la recette brute avant le calcul du pourcentage une somme égale à la valeur des billets ainsi supprimés et sur laquelle il ne sera perçu aucun droit ».

3° Enfin, troisième et dernier élément du droit d'auteur : droit d'entrée dans la salle à toutes les places non louées.

L'auteur qui a eu une pièce jouée dans un théâtre a pendant un certain temps son admission gratuite dans la salle de ce théâtre. Le directeur devant avoir remis au contrôleur et aux ouvreuses la liste des auteurs ayant leurs entrées, ceux-ci seront placés sur la simple déclaration de leur nom. Bien entendu ces entrées sont strictement personnelles.

Ce droit est valable pendant un an pour une pièce en 1 acte ;

Pendant 2 ans pour une pièce en 2 actes ;

Pendant 3 ans pour une pièce en 3 actes ;

Pendant 5 ans pour une pièce en 4 ou 5 actes ;

Six actes donneront droit à une entrée à vie.

L'art. 14 ajoute, ce qui va de soi, mais qu'il était bon de spécifier :

« Pour les pièces musicales, le droit des auteurs du livret et celui du compositeur sont distincts et chaque acte compte un acte pour les paroles et un acte pour la musique. »

Tels sont les droits d'auteur.

TITRE III

CESSATION DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION

Le contrat de représentation théâtrale peut prendre fin de différentes façons. Il peut être résolu ; il peut être résilié ; il peut être rompu, soit à cause de l'intervention de l'autorité, soit à cause de l'insuccès que la pièce rencontre auprès du public.

Etudions successivement ces différentes hypothèses.

CHAPITRE PREMIER

RÉSOLUTION DU CONTRAT

La résolution d'un contrat est toujours prononcée lorsqu'une des parties ne satisfait pas à ses obligations. Ce principe, posé par l'art. 1184 du Code civil, doit être appliqué au rapport des directeurs et des auteurs. Par exemple, l'auteur peut demander à être délié de ses engagements lorsque le directeur ne remplit pas les conditions qui lui sont imposées.

C'est ainsi que dans une affaire dont nous avons déjà parlé : le procès des « Rochellais » (V. *suprà*, p. 119), le Tribunal de commerce condamna les directeurs négligents à 1,200 francs de dommages-intérêts envers l'auteur et ordonna la remise du manuscrit ou le paiement de 3,000 francs pour en tenir lieu (1).

Le même tribunal condamna, en 1844, le directeur de l'Odéon à restituer à un auteur une pièce en trois actes dont il avait laissé passer le tour de droit, et en plus à lui payer 1,200 francs à titre de dommages-intérêts.

(1) *Gazette des Tribunaux*, 19, 23 mai 1826.

M. Bataille, auteur d'une pièce ayant pour titre *La Vierge folle* », après s'être engagé vis-à-vis de M. Tarride, directeur du théâtre de la Renaissance, à lui confier le soin de représenter son œuvre, retira sa pièce pour la porter à M. Franck, directeur du théâtre du Gymnase.

M. Tarride intenta à M. Bataille un procès où il réclamait 25,000 francs de dommages-intérêts pour rupture de contrat.

Le Tribunal civil de la Seine a rendu, le 21 janvier 1911, le jugement suivant :

« Le Tribunal,

.

« Attendu que les lettres des 5, 7 et 11 septembre 1909 constituent une véritable convention qui liait les deux parties contractantes, et à laquelle aucune d'elles n'avait le droit de se soustraire par sa seule volonté ;

« Attendu que Bataille prétend, il est vrai, que Tarride avait rompu le contrat en déclarant à la dame Berthe Badý qu'elle n'avait pas la vedette sur l'affiche et qu'il préférerait renoncer à jouer la pièce ;

« Attendu, tout d'abord, que Tarride nie l'exactitude du propos qui lui serait attribué et que, même s'il était exact, il ne pourrait à aucun titre constituer une rupture de contrat ; qu'en effet, seules les parties intervenues à des conventions peuvent les résilier d'un commun accord, mais que cette résiliation ne peut résulter d'une conversation avec un tiers ;

« Attendu qu'il appartenait à Bataille de mettre Tarride immédiatement au courant des propos qui lui étaient rapportés ; de lui demander confirmation s'il reconnaissait les avoir tenus et, faute d'entente avec lui, de prendre alors telles mesures que de droit ;

« Attendu qu'en n'agissant pas ainsi et en donnant à un autre directeur de théâtre le manuscrit de « La Vierge folle » avant d'avoir avisé Tarride de cette décision, Bataille a assumé la responsabilité entière de la rupture du contrat, qui ne peut être atténuée par cette prétention de lui avoir laissé cinq jours pour lui permettre un retour et de lui laisser le temps de revenir sur une décision qu'il n'avait pas prise et qui, d'après lui, n'avait jamais été dans sa pensée ;

« Par ces motifs,

« Condamne Bataille à payer à Tarride la somme de 15,000 francs, à titre de dommages-intérêts. . . »

Le chiffre de ces dommages-intérêts donna lieu à une estimation qu'il est intéressant de rapprocher de celle dont nous avons parlé à propos des obligations du directeur. Ici, c'est l'auteur qui causa un préjudice au théâtre. Comment ce préjudice fut-il apprécié ?

« Attendu que, dans la fixation du montant des dommages-intérêts, le Tribunal doit tenir compte tant du préjudice matériel résultant du manque à gagner, par suite du retrait de la pièce, que du préjudice moral en résultant pour un directeur à ses débuts et ayant peut-être plus qu'un autre besoin d'un programme brillant

et d'une pièce portant le nom d'un auteur connu et apprécié du public ; qu'en se basant tant sur ces considérations que sur le succès obtenu par « La Vierge folle », le Tribunal estime qu'il y a lieu d'allouer à Tarride 15,000 francs de dommages-intérêts. »

CHAPITRE II

RÉSILIATION DU CONTRAT

La convention faisant la loi des parties, celles-ci peuvent toujours, d'un commun accord, annuler leurs décisions premières. Ainsi l'auteur peut retirer sa pièce si le directeur y consent. Dans ce cas, le contrat n'existe plus et l'auteur ne peut en réclamer ultérieurement l'exécution.

Mais, comme pour la réception de l'ouvrage, comme d'ailleurs pour toutes les conventions et modifications à ces conventions, il est utile aux parties de constater par écrit la rupture du contrat. Car, au cas de contestation il ne suffirait pas à l'une d'elles d'affirmer qu'elle n'est plus tenue, il faudrait encore qu'elle le prouvât.

Les tribunaux ont souvent eu à juger des questions de cet ordre. C'est ainsi que nous voyons, dans un procès datant de 1857, Scribe et Mme Adam, veuve de son collaborateur musicien, demander à ce que le directeur de l'Opéra-Comique, M. Perrin, soit condamné à représenter dans le délai de quinzaine la pièce intitulée « Joséfa ou le Dernier Bal » sinon à payer des dommages-intérêts.

Et le jugement leur donna gain de cause :

« Attendu que la veuve Adam, légataire universelle de son mari décédé le 3 mai 1856, et Scribe sont fondés à demander en justice que Perrin soit contraint à faire représenter le drame dont s'agit, sur le théâtre qu'il dirige, si celui-ci ne rapporte pas la preuve que ce drame ayant été retiré par eux spontanément, il se trouve ainsi délié de l'engagement par lui contracté ;

« Attendu, à l'égard d'Adam, que Perrin ne peut prétendre que la preuve du retrait de l'ouvrage résulte tant de la discontinuation des répétitions et du long temps qui s'est écoulé depuis l'époque où elles ont cessé et le jour de la mort dudit Adam que de cette circonstance qu'un autre opéra du même compositeur a été représenté de son consentement avant celui de « Josefa » dont la partition, reprise par lui-même, se trouve aujourd'hui entre les mains de sa veuve ;

« Attendu que ces faits, diversement interprétés par les parties, n'impliquent pas nécessairement de la part d'Adam, la résolution de retirer une pièce admise à la représentation, dont il ne pouvait régulièrement opérer le retrait que de concert et du consentement de Scribe, son collaborateur ;... (1)

Le directeur ne peut pas davantage, sans en rapporter la preuve, prétendre qu'une pièce a été abandonnée par l'auteur et lui d'un commun accord et remplacée par un autre ouvrage représenté depuis.

(1) *Le Droit*, 26 août 1857.

M. Harel, directeur de l'Odéon, avait reçu le 8 mars 1858, un vaudeville en 3 actes de M. Eugène Hugot, intitulé « L'Homme au petit Manteau bleu ». Cinq ans après, cette pièce n'était pas jouée et l'auteur réclama l'exécution de la clause du traité de la Commission des Auteurs, portant indemnité en cas de non représentation. M. Harel soutenait à l'audience que « L'Homme au petit Manteau bleu » avait été abandonné par l'auteur et, d'accord avec lui, remplacé par d'autres pièces représentées depuis.

« Attendu, dit le jugement du Tribunal de commerce (1), que vainement Harel prétend que la pièce dont s'agit au procès avait été depuis longtemps abandonnée par l'auteur et, d'accord avec lui, remplacée par d'autres qu'il a fait représenter depuis ; qu'il ne justifie nullement de l'abandon et du remplacement dont il excipe, qu'il ressort au contraire des documents de la cause que la mise à l'étude de « L'Homme au petit Manteau bleu » a été ajournée plusieurs fois, d'accord entre les parties, mais n'en devait pas moins arriver à se produire un jour, ainsi que le prouve la conservation du manuscrit entre les mains d'Harel ;

« Par ces motifs, condamne Harel, etc. ».

Un autre jugement nous apprend que, pour se soustraire à ses obligations, le directeur ne peut non plus

1) Tribunal de commerce, 23 juin 1863. *Ann. Pat.*, 1864, p. 192.

prétendre, sans preuves à l'appui, que la pièce a été abandonnée moyennant l'indemnité stipulée dans le traité passé avec la Commission (1).

La résiliation du contrat peut aussi être prononcée aux torts des deux parties, lorsqu'il est prouvé que l'une et l'autre ont négligé de remplir leurs engagements.

C'est ainsi que dans le procès de « Faust » dont nous avons déjà parlé (2), le tribunal civil résilia les conventions conclues entre l'auteur et la directrice aux torts réciproques de l'un et de l'autre.

« Attendu, dit le jugement, que la non apparition sur la scène du théâtre Sarah Bernhardt du « Faust » de Bataille, étant imputable à l'une et à l'autre des parties, la résiliation des conventions qui est demandée de part et d'autre doit être sans dédit ;

« Attendu que, se plaçant à un autre point de vue, Bataille demande qu'il soit fait injonction à la directrice d'avoir à lui restituer le manuscrit de « Faust » et à lui payer une somme de 10,000 francs pour le préjudice résultant de la retenue abusive qu'en aurait faite la directrice ;

« Attendu, sans doute, qu'il convient de faire droit à la première partie de cette demande ; mais que la question des dommages-intérêts ne se pose pas, puisqu'il n'est justifié d'aucun préjudice, et que Sarah

(1) *Le Droit*, 22 juin et 26 juillet 1867.

(2) Voir *suprà*, p. 68.

Bernhardt avait besoin de conserver le manuscrit pour démontrer la légitimité de ses griefs ;

« Attendu qu'il reste à régler le sort des dépenses faites par Sarah Bernhardt pour monter la pièce ; qu'il ressort surabondamment des documents de la cause que, désireuse de donner tout l'éclat souhaitable à la représentation de « Faust », de Bataille, elle a, répondant aux indications pressantes de l'auteur, engagé des dépenses relativement considérables qui ne peuvent rester intégralement à la charge de la directrice, étant donné les torts personnels de son adversaire ;

« Par ces motifs :

« Déclare résiliées, aux torts et griefs des deux parties, les conventions conclues entre la dame Sarah Bernhardt et Bataille, relativement à la représentation de son adaptation traduction de « Faust » de Goethe, etc. ».

CHAPITRE III

CAS DE FORCE MAJEURE

Il peut se faire que, durant le cours des représentations, l'autorité publique intervienne pour interdire la pièce, ou bien parce que celle-ci est une raison de scandale, ou bien parce qu'elle est une cause de troubles. L'auteur pourra-t-il, dans ce cas, contraindre le directeur à jouer son œuvre ou lui demander des dommages-intérêts ? Evidemment non ; et cela, en vertu du principe posé par les articles 1147 et 1148 du Code civil :

La question a été pourtant portée bien des fois devant les tribunaux.

La première affaire dans laquelle se trouve clairement fixé ce point de droit est de 1832.

MM. Fontan et Dupeuty, auteurs d'un drame historique intitulé « Le Procès d'un Maréchal de France », voyant le temps passer sans que leur pièce, régulièrement reçue par M. Langlois, directeur du Théâtre des Nouveautés, fut jouée, demandèrent au Tribunal de condamner le directeur à représenter leur œuvre ou à leur payer des dommages-intérêts.

Ils furent déboutés de leur demande par un jugement où nous relevons cet attendu :

« Attendu qu'il résulte, tant des pièces produites que des débats de la cause, que Langlois ne s'est jamais refusé à faire jouer la pièce dont il s'agit, qu'il avait même fait tout ce qui était en lui pour atteindre ce but, puisque la première représentation avait été annoncée par les affiches pour le 21 octobre dernier, et que si cette représentation n'a pas eu lieu, c'est parce que l'autorité s'y est formellement opposée, même par l'emploi de la force armée ; que Langlois a protesté contre cet acte de l'autorité administrative, sur la légalité ou l'illégalité duquel un Tribunal de commerce n'est pas compétent pour prononcer ;

« Que, dès lors, il existe un cas de force majeure, et, tant qu'elle existera, Langlois ne pouvant remplir son obligation ne peut être tenu des dommages-intérêts » (1).

Le procès second en date et de tous le plus retentissant fut celui de Victor Hugo contre la Comédie-Française.

Le 22 novembre 1832, Victor Hugo avait fait jouer au Théâtre Français son drame « Le Roi s'amuse ». Après deux représentations orageuses, le Ministre du Commerce fit notifier au directeur un interdit de représenter désormais la pièce.

(1) *Gazette des Tribunaux*, 9, 10, 23, 24 janvier 1832.

Victor Hugo fit alors sommation au directeur du Théâtre Français d'avoir, malgré l'arrêté ministériel, à poursuivre le cours des représentations. Après cette sommation restée sans effet, il assigna le directeur devant le Tribunal de commerce pour s'entendre condamner à reprendre les représentations interrompues, sous peine de payer à titre de dommages-intérêts, la somme de 25.000 francs.

Le 2 janvier 1833, le Tribunal, après plaidoiries de Chaix-d'Est-Ange pour le Ministre du Commerce, de M^e Léon Duval pour la Comédie Française et d'Odilon Barrot pour Victor Hugo, se déclara incompétent.

« Attendu, est-il dit au jugement, que bien qu'il s'agisse, en la cause entre le sieur Victor Hugo et la Comédie-Française, de l'exécution d'un engagement privé relatif à la représentation du drame intitulé « Le Roi s'amuse », il résulte des débats et il est reconnu par les parties que l'exécution de cet engagement est empêché par un acte administratif, qui, en exécution du décret du 8 juin 1806, et motivé sur ce que dans un grand nombre de scènes dudit drame les mœurs seraient outragées, en a interdit la représentation (1).

L'année suivante, le Tribunal de commerce eut à statuer dans un litige de même nature entre M. Tho-

(1) *Gazette des Tribunaux*, 20 et 21 décembre 1832 et 3 janvier 1833.

mas, auteur du « Brasseur Roi » et M. de Cès-Caupenne, directeur de l'Ambigu.

Quelques jours avant la représentation, le Préfet de police avait fait défense à M. de Cès-Caupenne de représenter la pièce. M. Thomas demanda au Tribunal de prononcer la résolution du contrat et de condamner le directeur à lui payer 4.000 francs de dommages-intérêts, conformément aux conventions.

Le Tribunal jugea que l'interdiction notifiée par le Préfet de police avait été un obstacle de force majeure devant lequel le directeur avait dû céder et qu'il n'appartenait pas à la justice consulaire d'apprécier la légalité ou l'illégalité d'une pareille défense. Les conventions relatives à la représentation du « Brasseur Roi » furent résiliées (1).

Presqu'en même temps, Alexandre Dumas citait devant le même Tribunal M. Jouslin de Lasalle, directeur du Théâtre Français et réclamait 12.000 francs de dommages-intérêts pour n'avoir pas représenté « Antony ».

Le directeur qui avait pris l'engagement par traité de jouer cette pièce retirée à cette fin du répertoire de la Porte-Saint-Martin par Dumas, non seulement ne niait pas le traité, mais encore déclarait avoir fait tout ce qui était en son pouvoir pour représenter ce drame. Le jour de la première représentation, il avait

(1) *Gazette des Tribunaux*, 7 et 21 mai 1834.

reçu du Ministère de l'Intérieur défense de jouer « Antony ».

Le Tribunal se déclara incompétent (1).

Un procès assez pittoresque datant de 1850 nous montre l'intervention de l'autorité non plus pour prévenir ou arrêter un scandale, mais pour sauvegarder la sécurité publique.

« Dans l'espèce de cette affaire, nous disent MM. Lacan et Paulmier, un ours avait été engagé pour jouer un rôle au théâtre de la Gaité, et une pièce avait été composée tout exprès pour lui par MM. Ferdinand Laloue, Labrousse et Laurent, sous le titre de « l'Ours des Pyrénées ». L'ours était arrivé à Paris et avait figuré déjà dans plusieurs répétitions, lorsqu'un ordre de la préfecture de police, motivé par certaines appréhensions qu'inspirait la conduite du nouvel artiste, vint défendre les répétitions à moins que ce dernier ne fût muselé. Cette défense rendant impossible à ce qu'il paraît la représentation de la pièce, le propriétaire de l'ours et les auteurs demandèrent la résiliation des conventions et des dommages-intérêts ».

L'affaire vint devant le Tribunal de commerce qui, le 27 juin 1850, prononça la résiliation des conventions verbales passées entre les parties et condamna le directeur à payer 1.000 francs au propriétaire de l'animal et 500 francs aux auteurs (2). Le directeur fit

(1) *Gazette des Tribunaux*, 31 décembre 1835.

(2) *Gazette des Tribunaux*, 28 juin 1850.

appel de ce jugement, soutenant qu'il y avait eu cas de force majeure, qu'il ne pouvait donc être responsable de l'inexécution du contrat, dont il souffrait lui-même.

La Cour confirma cependant le jugement pour le tout (1).

De nos jours (2) la suppression de la censure, l'indifférence peut-être coupable de l'autorité, la complicité morale du public certainement, ont rendu inexistants ces cas de rupture du contrat de représentation.

En 1911, cependant, M. Bernstein ayant donné à la Comédie-Française une pièce intitulée «Après moi », une cabale politique se forma pour protester contre l'admission de l'auteur sur notre première scène subventionnée. Adversaires et partisans en vinrent aux mains ; il y eut des batailles dans la rue ; la Maison de Molière connut des jours de trouble aussi violents mais infiniment moins intéressants que ceux où Gauthier, cambré dans son gilet rouge, menait le bon combat pour « Hernani » ; tant et si bien que le Ministère de l'Intérieur jugea prudent d'intervenir. Les négociations se firent sous le manteau — sous le manteau d'Arlequin bien entendu. — L'auteur retira sa pièce et, pour cette fois, tout se termina sans procès dans le meilleur des théâtres possibles.

(1) *Gazette des Tribunaux*, 25 août 1850.

(2) Nous voulons parler des vingt dernières années. En 1872 et en 1890, en effet, *l'Oncle Sam*, puis *Thermidor* de V. Sardou, donnèrent lieu à des troubles qui amenèrent l'interdiction de ces pièces, mais l'auteur ne fit pas de procès.

Mais la force majeure peut venir d'autres causes que de l'intervention de l'autorité ; par exemple, d'un accident ou d'une maladie survenue à l'auteur et l'empêchant de remplir entièrement ses engagements.

Tel fut le cas de M. Henry Bataille vis-à-vis de M. Porel, directeur du Vaudeville, lequel réclamait à l'auteur le dédit préalablement fixé entre eux, pour n'avoir pas reçu à l'époque convenue un manuscrit promis.

A la date du 27 novembre 1909, le Tribunal civil de la Seine a rendu le jugement suivant :

« Attendu que, suivant acte sous signatures privées du 17 avril 1907 enregistré, Parfouru dit Porel agissant au nom de la Société du Vaudeville avait signé avec Bataille un traité aux termes duquel il s'engageait à représenter dans la seconde quinzaine de janvier 1908 une pièce alors dénommée « Le Modèle » et dont Bataille lui avait lu le scénario ; que l'auteur s'était de son côté engagé à livrer son manuscrit terminé le 1^{er} octobre et qu'enfin un dédit de 1.000 francs avait été stipulé comme devant être payé par la partie qui n'exécuterait pas une des conditions du contrat ;

« Attendu que le manuscrit n'ayant pu être achevé pour le 1^{er} octobre, Parfouru dit Porel, et Carpentier dit Peter Carin ont, par exploit du 22 octobre 1907, réclamé à Bataille le paiement du dédit fixé dans le contrat du 17 avril 1907 ;

« Attendu que le défendeur expose et fait plaider

que ce sont des circonstances supérieures à sa volonté qui l'ont mis dans l'impossibilité absolue de travailler pendant plusieurs semaines à la pièce aujourd'hui représentée sous le nom de « La Femme nue » ; qu'il se dit donc en droit de conclure au rejet d'une demande qui ne reposerait que sur la méconnaissance formelle de l'article 1148 du Code civil :

« Attendu que les conventions légalement formées tiennent lieu de loi à ceux qui les ont faites ; que ce principe, consacré par l'article 1134 du Code civil, reçoit son application aussi bien en matière théâtrale qu'en tout autre matière ; que, de même qu'un artiste qui s'est engagé à faire partie d'une troupe à dater d'une époque déterminée ne saurait de lui-même et obéissant à un pur caprice, reculer le moment à partir duquel il se doit au directeur de l'entreprise théâtrale qui s'est assuré son concours, de même, l'auteur qui a promis une œuvre littéraire à un directeur de théâtre et s'est engagé à la livrer à une date ferme ne peut échapper aux conséquences du contrat qu'il a pu signer plus ou moins à la légère ;

« Mais, attendu qu'à côté de cette règle générale l'article 1148 en pose une autre, en vertu de laquelle le débiteur d'une obligation ne répond pas du cas fortuit ou de la force majeure, laissant aux magistrats le soin d'apprécier dans chaque espèce si le fait ou l'événement dont se prévaut le débiteur ne lui est pas imputable et l'a empêché d'exécuter son obligation ;

« Attendu que la maladie peut, soit selon sa gravité, soit aussi selon la partie plus ou moins sensible du corps qu'elle intéresse, constituer un cas de force majeure susceptible de donner lieu à l'application de l'art. 1148 ;

« Attendu, dans l'espèce, qu'il est constaté par des certificats médicaux que Bataille a été, à un moment donné, aux prises avec une affection dentaire qui a, le 28 août 1907, motivé une intervention chirurgicale et l'a mis dans l'impossibilité de se livrer à tout travail intellectuel jusqu'au 12 décembre ; que, tout en ne contestant pas l'importance de ces certificats, les demandeurs prétendent que, s'agissant d'un empêchement simplement momentané, Bataille aurait dû s'arranger pour mettre son œuvre au point du 12 septembre au 1^{er} octobre, alors surtout que déjà averti du mauvais état de sa dentition au moment où il avait signé le contrat du 17 avril 1907, il aurait dû prendre ses dispositions pour éviter qu'une aggravation ne le mit dans l'impossibilité de tenir ses engagements vis-à-vis du théâtre du Vaudeville ;

« Mais attendu qu'on ne saurait faire grief au défendeur de n'avoir pas, dans les quelques semaines qui ont précédé la crise du 28 août, donné, en vue de l'apparition de son œuvre, un effort intellectuel tout spécial... ; etc.

» Attendu qu'il ressort de ce qui précède que Bataille a fait la preuve qui lui incombait de l'impos-

sibilité physique où il s'est trouvé de terminer dans le délai imparti par le contrat, la pièce destinée à paraître en janvier 1908, sur la scène du Vaudeville; que, dès lors, la demande doit être rejetée ;

» Par ces motifs,

» Déclare Parfouru dit Porel et Carpentier dit Peter Carin, mal fondés en leur demande, les en déboute et les condamne en tous les dépens ».

M. Porel ayant interjeté appel, la Cour confirma le jugement (1).

Voici une autre affaire où la maladie fut reconnue comme créant un cas de force majeure à l'inexécution de la pièce. Seulement le malade était un acteur, et celui qui réclamait et profita de l'application de l'article 1148, était le directeur.

L'espèce date de 1867.

Il s'agissait d'un opéra de M. Dautresme intitulé « Cardhillac » et reçu par M. Carvalho, directeur de l'Opéra-Comique. Les répétitions suivaient leur cours lorsqu'un des principaux interprètes tomba malade. M. Carvalho confia le rôle à un autre artiste et demanda un sursis. Mais l'auteur s'opposa à ce que ce sursis fût accordé, par ce motif qu'il venait de saisir le Tribunal de commerce d'une demande formée contre le directeur, en résiliation des conventions arrêtées entre eux et en paiement d'un dédit de 20.000 francs.

(1) *Gazette du Palais*, 10 mars 1910.

Le Tribunal civil devant qui M. Carvalho avait formé sa demande, débouta l'auteur de sa demande reconventionnelle et ordonna qu'il serait sursis à la première représentation de la pièce (1).

(1) *Ann. propr. industr.*, ann. 1867, p. 417.

CHAPITRE IV

INSUCCÈS

En dehors de ces causes de rupture du contrat de représentation, causes en quelque sorte extérieures, étrangères à la pièce, il en est une qui vient directement d'elle ; c'est l'insuccès des représentations.

La pièce est mauvaise, ou bien la pièce est un ouvrage de valeur, mais le directeur et l'auteur se sont trompés sur sa portée scénique ; c'est, comme on dit, une pièce qui « ne passe pas la rampe ». Elle n'a aucun succès ; c'est un « four » ; ou elle n'est appréciée que d'une élite : c'est un « succès d'estime ».

Quelle va être la situation respective des deux parties ? Resteront-elles tenues l'une envers l'autre ? Celui-ci devra-t-il quand même représenter la pièce, celui-là quand même la laisser jouer ?

Nous avons vu que l'auteur peut toujours exiger trois représentations. C'est dire qu'il n'en peut réclamer davantage, et cela est bien évident si l'on veut songer au but que les co-contractants ont en vue, le directeur, certainement, l'auteur, presque sûrement : gagner de l'argent.

Au cas où l'insuccès est reconnu de part et d'autre sans qu'on puisse l'attribuer à la faute de l'une des parties, le contrat se trouve rompu. L'auteur peut reprendre son manuscrit et aller tenter la chance ailleurs, s'il trouve un autre théâtre pour monter sa pièce ; le directeur est libre de représenter un autre spectacle. Donc ici pas de difficulté.

Mais où la question se complique, c'est lorsque la pièce a trouvé bon accueil devant le public. Dans ce cas, à quel moment le directeur a-t-il le droit d'arrêter les représentations ?

Deux hypothèses peuvent se présenter :

Ou le directeur n'a convenu de rien à ce sujet avec l'auteur (c'est le cas normal) et alors il est tenu de son obligation jusqu'à ce que la baisse des recettes soit manifestement inférieure à ce qu'il lui faut pour qu'il fasse ses frais.

Ou il a prévenu l'auteur qu'il avait un engagement vis-à-vis d'un autre, engagement qui l'obligerait à interrompre les représentations en cours à une époque donnée. Dans ce cas, la convention fait la loi entre eux ; le contrat est rompu à la date indiquée.

C'est donc en somme le directeur qui est le seul juge dans la question de savoir s'il faut ou non continuer à jouer la pièce.

A première vue il semble bien un peu arbitraire de reconnaître à une seule des parties ce droit capital. Mais en y regardant bien, le directeur « n'est-il pas

le meilleur juge ? Et ses recettes ne sont-elles pas la meilleure base d'appréciation sur la question de savoir pendant combien de temps une œuvre dramatique peut tenir l'affiche du théâtre ? » (1)

Cette question, tranchée à l'avance pour la Comédie-Française par le règlement de 1697 (2), ne l'est plus aujourd'hui. L'expression « tomber dans les règles » ne correspond plus à rien. Une pièce fait assez d'argent pour que la direction en tire un bénéfice, variable suivant les théâtres, ou elle est au-dessous de ce quotient, et l'auteur ne peut se plaindre qu'elle cesse d'être jouée.

Mais il peut se faire que le directeur n'attende pas le moment critique où les recettes baissent indéniablement pour retirer la pièce de l'affiche. Parce qu'il compte sur un plus gros succès avec la suivante qui doit lui coûter moins de frais, ou parce qu'il est en difficulté avec l'auteur, il arrête la pièce en plein succès.

Quels vont être les droits de l'auteur ?

« Nous pensons, disent MM. Vivien et Blanc, qu'un auteur dont l'ouvrage cesse d'être représenté, même après un succès, n'aurait aucune action à former contre

(1) Constant, *Code des théâtres*, p. 165.

(2) L'art. 6 de ce règlement était ainsi conçu : Lorsque les recettes faites par une pièce nouvelle en bonne saison, c'est-à-dire entre la Toussaint et Pâques, seront descendues deux fois de suite à 550 livres ou au-dessous, on quittera la pièce sans retour pour l'auteur.

le théâtre qui l'avait reçu ; tout son droit se borne à retirer l'ouvrage pour le porter à tel théâtre qu'il en voudra charger ».

Cette opinion nous paraît inadmissible, comme elle l'a paru au Tribunal de la Seine qui a rendu la décision du 30 janvier 1897 ci-dessous rapportée.

L'obligation de jouer la pièce est, nous l'avons vu, une des conséquences primordiales du contrat de représentation et il serait injuste, dans toute l'acception du mot, de laisser le directeur libre de se dégager sans qu'il lui en coûtât rien.

Nous avons défendu énergiquement les droits de l'auteur, en demandant pour lui la faculté de rompre le contrat en tout temps ; mais nous n'avons jamais prétendu qu'il fut quitte envers le directeur sans lui payer de dommages-intérêts. Comment MM. Vivien et Blanc qui ont si vivement combattu les libertés de l'auteur (1) accordent-ils un tel privilège au directeur ?

Non, celui-ci ne doit pas être favorisé plus que celui-là.

Reconnaissons à chacun le droit de rompre le contrat moyennant indemnité, et ce sera justice.

En fait, lorsque cet événement se produit, les parties transigent généralement, car la jurisprudence ne nous présente qu'un cas de ce genre.

M. Gandillot, auteur d'une pièce intitulée « La Cage

(1) Vivien et Blanc, *Législation des théâtres*, p. 268, n° 398.

aux Lions », représentée au théâtre Cluny, intenta un procès à M. Marx, directeur de ladite scène, pour rupture de contrat. Mal lui en prit, car le directeur prouva que la pièce ne faisait pas d'argent.

« Attendu, dit le jugement du Tribunal civil de la Seine en date du 30 janvier 1897, attendu que Gandillot reproche à Marx d'avoir violé le traité qui les liait en interrompant arbitrairement les représentations de « La Cage aux Lions » ;

« Attendu que Marx repousse ce grief en soutenant qu'il n'a pris au sujet de ladite pièce aucun engagement particulier ; que, par suite, il est resté maître de cesser ou de continuer les représentations lorsqu'elles étaient du reste onéreuses pour le théâtre de Cluny ;

« Attendu que le demandeur ne justifiant d'aucune convention spéciale, il appartient au Tribunal de rechercher la commune intention des parties ;

« Attendu qu'on ne saurait admettre avec Marx que tout directeur, à défaut d'engagement spécial, n'a de loi que son bon plaisir et qu'il peut arrêter, à son gré, le cours des représentations, même en plein succès, sauf à l'auteur à retirer sa pièce et à la porter à un autre théâtre ; qu'il est plus rationnel et plus équitable d'interpréter le contrat tacite en ce sens que, dans la pensée des parties, la pièce doit être jouée aussi longtemps qu'elle rapporte à l'un et à l'autre des recettes fructueuses ; qu'en un mot, la bonne foi et l'usage doivent présider à l'exécution de la convention ;

« Mais, attendu qu'en s'attachant à cette interprétation, proposée par Gandillot lui-même dans ses conclusions, le retrait de « La Cage aux Lions » est entièrement justifié par le tableau des recettes encaissées du 16 mars au 9 avril 1895 ; qu'il ressort des chiffres qui y sont mentionnés et dont l'exactitude n'est pas contestée, que les recettes ne se sont élevées en moyenne qu'à 766 francs et se sont réduites pour les dernières à 367 francs et 508 francs, sommes manifestement inférieures aux dépenses quotidiennes du théâtre ;

« Qu'il était donc d'une sage administration et conforme aux accords implicites des parties d'abandonner une pièce que ne soutenait pas la faveur du public ;

« Par ces motifs,

« Déclare Gandillot mal fondé en ses demandes, fins et conclusions, l'en déboute et le condamne aux dépens, »

Enfin, en 1908, M. Guitry, directeur de la Renaissance, jouant sur son théâtre une pièce de M. Henry Bataille, intitulée « La Femme Nue », arrêta en plein succès le cours des représentations. L'auteur pouvait plaider ; il se contenta de porter l'affaire devant la Commission des Auteurs. Celle-ci, que M. Bataille invitait à donner son avis sur la façon d'agir du directeur, déclara que M. Guitry avait « outrepassé ses droits ». M. Bataille, satisfait de ce jugement, ne demanda pas aux tribunaux la reconnaissance de son droit, ni la réparation du préjudice dont il avait souffert.

CHAPITRE V

FAILLITE DU DIRECTEUR

La faillite du directeur est-elle une cause de rupture du contrat de représentation ?

Il faut distinguer :

Où l'exploitation de l'entreprise est continuée par des syndics ou ayants-cause, ou le théâtre est fermé.

Dans le premier cas, rien n'est changé dans les conventions de l'auteur et de la direction. Le contrat de représentation n'étant pas un contrat fait « intuitu personnae », les syndics ou autres ayants-cause continuent à avoir sur les pièces reçues tous les droits du directeur failli. Ils peuvent réclamer l'exécution de tout traité qu'il aurait passé, et les auteurs sont dans la même situation que si le directeur était toujours là.

D'un procès portant sur la faillite d'un libraire, nous pourrions tirer par analogie les règles qui doivent être suivies en notre matière.

Il résulte d'un jugement rendu par le Tribunal de commerce, le 26 janvier 1831, que l'auteur qui n'a livré qu'une partie de son manuscrit avant la faillite du libraire est tenu de fournir aux syndics de celui-ci

es feuilles complémentaires de l'ouvrage vendu, surtout quand les syndics offrent d'assurer le prix intégral de la vente, c'est-à-dire que les parties sont tenues aux mêmes engagements que si la faillite n'avait pas eu lieu, les syndics devenant les ayants-cause du traitant (1).

Mais si le théâtre ferme ses portes, si la vie de l'entreprise se trouve arrêtée sans qu'on puisse savoir ni quand, ni comment, ni même si elle reprendra, le contrat est résilié. L'auteur peut demander à retirer sa pièce.

En effet, l'auteur peut bien s'être adressé à ce théâtre en considération de la personne du directeur, mais c'est surtout le théâtre lui-même, son genre, son public, qu'il a eu en vue. Si donc le directeur vient à faire faillite, ce n'est qu'un accident dans l'entreprise, et non pas sûrement la chute de l'entreprise elle-même. C'est, si l'on peut dire, avec le théâtre que l'auteur a traité, le directeur n'en étant que le représentant. Donc l'entreprise continuant à vivre et s'engageant vis-à-vis de lui à exécuter comme par le passé les clauses du contrat, il n'a rien à dire. Mais celle-ci venant à disparaître, même momentanément (ce qui implique la cessation de ses engagements), l'auteur a le droit de réclamer la résiliation d'une convention ou son co-contratant ne s'exécute plus.

(1) Les syndics de la faillite Compère, libraire, contre le docteur Jules Hatin, auteur. Tribunal de commerce, 26 janvier 1821. *Gazette des Tribunaux*, 29 janvier 1831.

Si l'auteur ne réclame pas son manuscrit, il laisse tacitement son œuvre au répertoire du théâtre et rentre alors dans la condition des autres auteurs, c'est-à-dire qu'il ne peut retirer sa pièce que dans le cas où elle n'a pas été représentée dans un délai de 365 jours, un certain nombre de fois stipulé dans les traités généraux de la Commission.

Nous venons de voir la situation faite aux auteurs par la faillite du directeur, voyons maintenant celle du nouveau directeur, de celui qui prend la suite du directeur failli.

Dans ce cas, le directeur est évidemment libre de tout engagement, et les traités passés par son prédécesseur ne lui sont pas opposables, à moins qu'il ne s'y engage formellement vis-à-vis de la Société des Auteurs. « Il peut, disent MM. Lacan et Paulmier, rejeter les pièces reçues, exiger qu'elles soient soumises à une seconde lecture, que les conditions de leur admission soient modifiées ».

Un jugement du Tribunal de commerce du 30 mai 1842 nous montre bien la situation dans laquelle se trouve le directeur :

« Attendu que la dame veuve Lesueur demande que Léon Pillet soit condamné à faire représenter dans six mois de ce jour l'opéra ayant pour titre « Alexandre à Babylone », dont la partition a été composée par feu Lesueur ;

« Attendu que si la partition de Lesueur paraît avoir été reçue par les comités de l'Opéra, etc. ;

« Attendu que, depuis 1831, l'Administration de l'Opéra a été convertie en une entreprise particulière, régie par le droit commun ;

« Que si les directeurs qui se sont succédés, ne peuvent être contraints à faire jouer des ouvrages qui ne font pas partie du répertoire et pour lesquels le Ministre de la Maison du Roi n'avait pris aucun engagement ;

« Que Léon Pillet et ses prédécesseurs ne se sont jamais obligés envers la dame veuve Lesueur ni envers son mari ;

« Par ces motifs,

« Le Tribunal déclare Mme veuve Lesueur mal fondée en sa demande et la condamne aux dépens » (1).

Mme veuve Lesueur interjeta appel de ce jugement. La Cour de Paris, adoptant les motifs des premiers juges, confirma le jugement du Tribunal de Commerce (2).

D'autres jugements reconnurent et proclamèrent par la suite la liberté du nouveau directeur.

M. de Nervaux avait présenté à M. Basset, alors directeur de l'Opéra-Comique, une pièce intitulée « Les Cerises ». Celui-ci l'avait acceptée. Mais, après les événements de 1848, l'auteur retira son manuscrit avec l'assentiment du directeur. Plus tard

(1) *Gazette des Tribunaux*, 18, 30, 31 mai 1842.

(2) *Gazette des Tribunaux*, 23 juillet 1843.

il la présenta de nouveau au même théâtre, alors dirigé par M. Perrin, qui la considéra comme une pièce présentée dans les conditions ordinaires. M. de Nervaux assigna M. Perrin en demandant 2,000 francs de dommages-intérêts, et fut débouté de sa demande (1).

(1) *Le Droit*, 26 septembre 1849.

APPENDICE

Les Tribunaux compétents dans les conflits entre auteurs et directeurs.

Lorsque par suite de l'inexécution de l'une des parties à ses engagements, il y a lieu de porter le différend devant les tribunaux, la juridiction compétente ne saurait être la même suivant que le défendeur au procès est l'auteur ou le directeur.

Est acte de commerce, d'après l'article 632 du Code de Commerce, « toute entreprise de spectacles publics ». Le directeur est un commerçant qui loue à des acteurs leurs services qu'il revend au public sous forme de billets. Il doit donc être assigné devant le Tribunal de commerce.

L'auteur, au contraire, dépend du Tribunal civil, car il ne fait pas acte de commerce en traitant avec le directeur au sujet de la représentation de sa pièce.

Pendant assez longtemps, il y eut controverse sur le point de savoir si l'auteur qui a à se plaindre du directeur doit forcément assigner ce commerçant devant le Tribunal de commerce. Dans plusieurs procès, les défendeurs demandèrent au Tribunal civil

de se déclarer incompétent, mais ils n'obtinrent pas gain de cause.

Ainsi, dans l'affaire « Maccarthy » qu'indiquent MM. Lacan et Paulmier, nous voyons un directeur, poursuivi devant la 5^e Chambre du Tribunal civil de la Seine pour refus de jouer une pièce reçue, soulever la question d'incompétence. Le Tribunal fit remarquer que l'auteur ne faisant en aucune façon acte de commerce en traitant avec le directeur, il n'y avait pas lieu de le priver de ses juges naturels, et se déclara compétent (1).

Et, en effet, ne peut-il pas être préférable pour l'auteur d'être jugé par une juridiction de droit commun au lieu d'être contraint à plaider devant un tribunal d'exception dont il ne dépend en quoi que ce soit.

Quant au cas assez spécial où l'autorité publique a trouvé qu'il y avait lieu d'interdire la représentation de la pièce, le Tribunal de commerce, ainsi que nous l'avons vu à propos du procès du « Roi s'amuse », n'est pas compétent pour prononcer sur la légalité ou l'illégalité d'un acte de l'autorité administrative.

(1) *Gazette des Tribunaux*, 31 mars 1844; — Voir aussi Douai, Dalloz, 1869, 2, 153; — Paris, Dall., 1876, 2, 116; — Aix, Dall., 1885, 2, 49.

CONCLUSION

En résumé, et c'est la conclusion que l'on peut et doit tirer de cette étude, les rapports entre auteurs et directeurs qui sont d'une nature toute spéciale et qu'on ne peut assimiler ni même comparer à ceux qui font l'objet des contrats que le législateur a eu en vue lorsqu'il a établi les règles générales du titre III du livre III du Code civil, ces rapports ne sont régis par aucun texte légal particulier. Dans l'application qu'on voudrait leur faire des principes de droit commun on se heurte à des difficultés, souvent même à des impossibilités, provenant de la nature même du droit de propriété littéraire et essentiellement différent des autres.

Le contrat de représentation tel qu'il est aujourd'hui n'a pas un siècle et demi d'existence. Tant que la Société des Auteurs n'a pas été créée, ce ne sont que les décisions rendues par les Tribunaux qui ont établi ou plutôt reconnu les principes devant régir les rapports entre auteurs et directeurs, les obligations des uns et des autres comme leurs droits réciproques, et cela, soit qu'il n'y eut pas de contrat passé entre eux,

soit que les contrats présentassent des lacunes ou des obscurités, qu'il fallait compléter ou interpréter.

Mais, pour passer ces contrats et d'abord discuter puis arrêter les conditions de la représentation, les directeurs étaient pour ainsi dire les maîtres, nous l'avons vu. Pour rendre la situation plus égale entre eux et les auteurs, il a fallu la création de la Société des Auteurs. A la puissance de l'entrepreneur de spectacles, elle a opposé les volontés groupées de ses membres. Peu à peu, elle a trouvé à la plupart des difficultés qui peuvent se produire, des solutions équitables et elle a cherché à prévenir ces difficultés par les stipulations du contrat type dont elle exige l'adoption de tous les directeurs qui veulent traiter avec ses membres.

Ces stipulations ont imposé aux directeurs et aux auteurs certaines obligations et reconnu aux uns et aux autres certains droits, obligations et droits qui sont devenus comme la réglementation par l'usage des rapports entre auteurs et directeurs.

Ainsi, à défaut de texte légal le prévoyant, le contrat de représentation est régi à la fois par les principes généraux communs à tous les contrats, par les usages tels qu'ils ont été reconnus ou établis par la Société des Auteurs dans le contrat type qu'elle a créé, et bien entendu par les conventions particulières qui peuvent avoir été signées entre les contractants.

Si le législateur voulait un jour codifier les règles

qui doivent être suivies et appliquées dans le contrat de représentation, il n'aurait qu'à condenser dans un texte de loi les principes posés par la jurisprudence et ceux admis par les usages qui arrivent à se confondre. Et si tout d'abord, pour en vérifier la raison d'être et en apprécier l'utilité, il avait besoin d'un criterium, il n'aurait qu'un intérêt supérieur à considérer, celui qui, en pareille matière, doit aussi guider auteurs et directeurs, l'intérêt de l'art auquel sont étroitement unis la liberté de la pensée, et dans une certaine mesure, l'inaliénabilité de la propriété des œuvres littéraires.

Vu :

Le Président de la Thèse

A. COLIN.

Vu :

Le Doyen,

P CAUWÈS.

Vu et permis d'imprimer :

Le Vice-Recteur de l'Académie,

LIARD.

ANNEXE

Pièces dont il est parlé dans le présent ouvrage.

	Pages
Alexandre à Babylone.....	160
Antony.....	145
Après Moi.. ..	146
Bâtard de Cerdagne (Le).....	112
Ben Jem ou le Mazzeppa de l'Atlas.....	110
Brasseur Roi (Le).....	144
Cage aux Lions (La).....	156
Cardhillac.....	130
Cerises (Les).....	161
Chantecler.....	46
Charmeuse (La).....	98
Christine de Suède.....	81
Claudie.....	111
Contes d'Hoffmann (Les).....	117
Dame de Montsoreau (La).....	89
Danicheff (Les).....	36
Deux Mahométans (Les).....	87
Faust.. ..	68, 139
Femme Nue (La).....	147, 157
Foyer (Le).....	45, 61
Homme au Petit Manteau bleu (L').....	138
Isabelle en Palestine ou les Croisés	115
Josefa ou le Dernier bal.. ..	136
Lépreuse (La).....	54
Loi salique (La)	65
Lys d'Evreux (Le).....	118
Marbrier (Le)	92

	Pages
Mari d'une jolie femme (Le)	111
Mariage adultère (Le)	58
Mère et Fille	111
Monna Vana	37
Nono	72
Oncle Sam (L')	146 note
Ours des Pyrénées (L')	145
Petite Jasmin (La)	76
Procès d'un Maréchal de France (Le)	141
Quand nous nous réveillerons d'entre les morts	75
Roi s'amuse (Le)	142
Sage soi disant (Le)	85
Sourire de Lavardin (Le)	42
Thermidor	146 note
Tire au Flanc	90
Tosca (La)	44
Vagabond (Le)	86
Valentine de Milan	59
Vierge folle (La)	133
Zitelle	110

BIBLIOGRAPHIE

- Adenis (Georges). *Auteurs et directeurs*, 1909.
- Astruc. *Le droit privé du théâtre*. Thèse, 1898.
- Bapst (Germain). *Essai sur l'histoire du théâtre*.
- Bayet. *La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*.
- Bureau (Georges). *Le Théâtre et sa législation*, 1898.
- Carpentier. *Répertoire du droit français*.
- Chaix-d'Est-Ange. *Discours et plaidoyers*.
- Chappuzeau. *Le Théâtre français*, 1674.
- Constant. *Code des Théâtres*.
- Despatys.
- Doumic. *Origine du théâtre contemporain*.
- Gastambide. *Historique et théorie de la propriété des auteurs*.
- Guichard. *De la législation du théâtre*.
- Hesse (André). *Code pratique du théâtre*.
- Hugot (Eugène). *Histoire littéraire, critique et anecdotique du théâtre du Palais-Royal*, 1886.
- Joannidès (Alec). *La Comédie française*, 1910.
- Lacan et Paulmier. *Législation des théâtres*.
- La Senne. *Code des théâtres*.
- Ménard. *Mœurs et usages des Grecs*.
- Novarre (Octave). *Dionysos*.
- Nion. *Traité des droits d'auteur*.
- Petit de Julleville. *Les Comédiens français au Moyen-Age*.
- Poincaré. *Plaidoirie pour la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*, 1906.
- Pouillet. *Propriété littéraire et artistique*.
- Ramain (Georges). *Le théâtre latin*.
- Renouard. *Traité des droits d'auteur*.
- Vivien et Blanc. *Traité de la législation des théâtres*.
- Vulpian et Gauthier. *Code des théâtres*, 1829.

Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire.

Annuaire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.

Art (L') et le Droit.

Bulletin de la Société des Auteurs.

Gazette du Palais.

Gazette des Tribunaux.

Journal des Comédiens.

Journal Le Droit.

Répertoire de jurisprudence : Fuzier-Herman, Dallo.

Traité-type de la Société des Auteurs, 1907.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Historique.....	1
Nature du contrat de représentation.....	24

TITRE PREMIER

FORMATION DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION

CHAPITRE I ^{er} . — Période antérieure à la formation.....	28
§ 1. — Choix d'un théâtre.....	28
§ 2. — Dépôt du manuscrit.....	39
§ 3. — Lecture de la pièce.....	46
APPENDICE. — <i>Le Comité de lecture</i>	48
CHAPITRE II. — Formation proprement dite du contrat.....	53
§ 1. — Refus de la pièce.....	56
§ 3. — Réception à corrections	58
§ 4. — Réception pure et simple.....	72

TITRE DEUXIÈME

EFFETS DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION

CHAPITRE I ^{er} . — Effets du contrat sur l'auteur.	
§ 1. — <i>Obligations de l'auteur</i>	80
Laisser jouer la pièce.....	80
La laisser jouer telle qu'il l'a livrée.....	85
Ne pas la faire jouer ailleurs, même au cinématographe.	89
§ 2. — <i>Droits de l'auteur</i>	91
Distribuer les rôles.....	91
Assister aux répétitions.....	95
S'occuper du choix des décors.....	97
Choisir avec le directeur le jour de la première représentation.....	97
Garder l'anonymat....	99
Retirer sa pièce.....	102
Être rémunéré.....	105

	Pages
CHAPITRE II. — Effets du contrat sur le directeur.	
§ 1. — <i>Obligations du directeur</i>	106
Jouer la pièce.....	106
La jouer dans les délais. — Dédit.....	114
Tours de faveur. — Pièces de circonstances.....	117
La jouer bien.....	119
§ 2. — <i>Droits du directeur</i>	120
Diriger les répétitions.....	120
Choisir les décors.....	120
Choisir avec l'auteur le jour de la première représentation.....	120
Rédiger l'affiche.....	120
Composer le spectacle, etc.....	121
APPENDICE. — <i>Les droits d'auteur</i>	123

TITRE TROISIÈME

CESSATION DU CONTRAT DE REPRÉSENTATION

CHAPITRE I ^{er} . — Résolution	133
— II. — Résiliation	136
— III. — Force majeure	141
— IV. — Insuccès	152
— V. — Faillite du directeur	158
APPENDICE. — <i>Les tribunaux compétents dans les conflits entre auteurs et directeurs</i>	163
CONCLUSION.....	165
ANNEXE. — <i>Pièces dont il est parlé dans le présent ouvrage</i>	169
BIBLIOGRAPHIE.....	171

